أكاديميون جدد 6

د. عباس رشيد الددة

الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب



سلسلة الفكر العراقي الجديد

الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب



دار الشؤون الثقافية العامة

تعنون جميع المراسلات الى

المدير العام

ورئيس مجلس الادارة

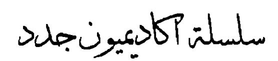
السيد نوفل هلال ابو رغيف

العنوان:

العراق - بغداد - اعظمية

ص. ب. ٤٠٣٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

البريد الالكتروني dar - iraqculture@yahoo.com



الإنزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب

د. عباس رشيد الددة

الطبعة الاولى- بغداد- ٢٠٠٩

الإهداء

إلى أخي حسين

طبعاً

المقدّمة

إذا صحّ القولُ: أنّ للإنزياح ـ فيما هو مطروح من تنظيرا ـ قوة على التشكل يتسنّم بها درجة عالية من تبلور المفهوم بأزاء تبلـور اصـطلاحي مماثل، فإنّ له ـ أيضاً ـ قوةً مثلها على النماء والتغـاير بحيـث يلـج شعابا نظرية جديدة تضعه ـ أحيانا ـ خارج مداراته المقررة سلفاً. ومـا ذاك الا دليل خصوبة أذكى الجدل حوله، فاسـتفرغت دراسـات، قديمـة وحديثة، جهدها في استيفاء لوازم هذا المقترب الذي ظلّ دائم النبض فيها.

ولأن الإنزياح اشتراط لا مناص منه في خلق اللمحة الفنية، أو إثرائها، في أيّما خطاب إبداعي، فقد غدا فـي عـروض تلـك الدراسـات التقنيـة والتنظيرية ظاهرة بارزة ذات إشكالية أنيط بدراستنا هذه استيعاب أبعادهـا واكتناه أسرار بنيتها، سواء في المنطلق أو في المآل، و إفراغ ذلـك فـي منحى تنظيري مجرد.

لقد تعاملت دراستنا هذه مع الخطاب بوصفه مجموعة خصائص عامـة مجردة ممكنة، أي الخطاب غير منظور اليه بمعناه الأصـولي العربـي ولا بمنحاه الفلسفي الغربي، وإنما بالمنظور اللساني الذي يعدّه ملفوظاً مركبـاً من بنيات او وحدات لغوية منسجمة تؤطّرها أنظمة داخلية تسمح بتـشكُّلها على نحو يحمل رسالة دلالية، تتنوع ـ على وفقهاـ ضروب هذا الخطاب، تتعدد مظاهره التي اصطفت منها الدراسة الخطابين النقدي والبلاغي.

وبحكم طبيعة الخطاب العربي الموروث الذي تـداخلت فيـه المـسارب الخطابية على نحو لا يتحقق فيه نقاء الجنس بينها، فقد أتـاح لهـا هـذا

الاصطفاء حرية اكبر للتعامل مع المكتسبات النقدية والبلاغية حيثما وجدت، وهكذا انفتحت على بعض الإجراءات المعرفية في العلوم الأخرى.

إن ما يسوغ للدراسة كونها تقصّت اغلب الصياغات التي سبكها النقد الغربي عن الإنزياح، مع ان مجال اشتغالها هو الخطاب العربي، هو إنها تابعت فهم العرب لتلك الصياغات، واستنطقت التشكل المعرفي العربي لها والمترشّح عن المناقشات او الترجمات العربية لها.

لقد تغيّت الدراسة استيعاب إطار الخطاب العربي النقدي والبلاغي المتعلق بموضوعنا، والعثور على الذات الثقافية العربية من خلال إيجاد مرتكزات تماس أو تقابل أو تقاطع مع الخطاب الغربي، أو تجذير ما يعنّ لها من مقتربات نظرية لهذا الخطاب مع موروثنا، بوصف تلك المقاربة محاولة مضافة ضمن دراسات أخرى لإعادة صياغة مبادئ الخطاب العربي وأطره على أسس وأركان حديثة في ضوء المعرفة المعاصرة بما يجعله يواكب مسيرة الأدب والإبداع.

وهكذا تأخذ تلك المقارنة مظهرين:

١ــ محاورة الأصول واستنطاق التراث لتأصيل المشاريع النظرية المعاصرة من خلال المرجعية المصطلحية والجهاز المفهومي للانزياح في ذلك التراث. وليس (التحديث) هذا، بآيل الى مصادرة معرفية تُلبس مفاهيم السلف النقدية والبلاغية وتصوراتهم، رؤى وأفكاراً قبلية استلبت من تنظيرات غربية، ولا يفرض قوالب نظرية جاهزة على موروثنا العربي، ذلك ان الاستقراء المتمعن للمهاد العربي الموروث يبوح بمثل هذه المفاهيم

والتصورات، فقد وعى الخطاب العربي في تجلياتـه المختلفـة مسوغات النزوع نحو ذلك المقترب. فاجتذاب الموروث الى تلك المقاربة ليس اجتذابا قسريا عن طريق تقويل السياقات، أو لـيِّ أعناقهـا لتـوائم النتـائج المسبقة، وإنما تنشد هذه الدراسة الإسهام في تقويم الخطاب العربـي فـي ضوء المقتربات الحديثة، وكشف زوايا منه مازالت تحت الظل، ومنحـه ــ من ثم ــ هوية يتميز بها ليقف إزاء غيره. وهكذا فــ (التأصيل) سـيكون ملمحا واضحا على منهج هذه الدراسة التي تزمع القيام بمعاينة الإنزيـاح عبر احتشاد المناظرات التي تعقدها، والتـي يلتقـي عنـدها المـوروث بالمعاصرة على بعد الشقة بينهما.

وإذا ما ارتأت الدراسة البدء بالمعرفة المعاصرة، فليس معنـى هـذا أن تباشر الموروث ــ بعد ذلك ــ بمتصور نظـري مـسبق، ولكنـه إجـراء اعتمدتْـه ليتيح لها إمكانية رصد التصورات المناسـبة مـن بـين كـمّ الموروث الهائل، وفحص الإمكانات المنبثقة عن تلازم المعاصرة وإطارهـا المرجعي، ويعينها على تجلية تلك التصورات والإحاطة بها مـن منطلـق إضاءة السابق باللاحق.

٢ــ عقد مناظرات عميقة بين الخطابين العربي والغربـي المعاصـرين، لا تطمح إلى توريد سلبي لمنطلقات مجتلبة من الغرب، ولكنهـا ترمـي الـى ترصين أسس الخطاب العربي بعلاقة حوار ومثاقفة مـن خـلال القناعـة الراسخة بتلك المنطلقات. وليس معنى محاولتنا إيجاد مقارنات بينهما هـو زجّ خطابنا العربي في مضايق التبعية التي وُسم بها، وانما نروم بهـا أن

نبوّئ خطابنا منزلته، وان نمتحن مناهجه وتصوراته على ما استتبّ من نظريات لها مقولاتها الراتبة.

لقد انضوى مصطلح الإنزياح ضمن منظومة من مقابلات لغوية عديدة تتضمن مفهوما متفقا عليه الى حد ما، وبغية الوقوف عند ماهية كل مصطلح وحدوده، بعد الاقرار بواحدية البنية المفهومية المهيمنة وضبط شكلها، كان لابد من اصطفاء مسوَّغ لمصطلح تتبنّاه الدراسة وتنافح عنه من بين شبكة من مكافئات دلالية لا يمتلك اغلبها مقومات الاصطلاح، ولكنها تحيا في بحوث كثيرة (تسكّعا اصطلاحيا) على نحو يضلل الدارس، وهكذا أفردتْ الدراسةُ الفصل الاول لـ (المفهوم وإشكالية المصطلح).

ثم القت الدراسة الضوء على منطلق الإنزياح و أسسه النظرية في الخطاب الموروث بعد رؤية مصبِّه في الدراسات المعاصرة، فكان حصيلها فصل (الاصول والمقولات) التي تتجاوب أصداء الإنزياح فيها على نحو يسقط تصورا معاصرا على التراث.

وإن تجليات الإنزياح الوصفية والتحليلية مقيّدة بإجراءات الحقل المعرفي الذي تتشكل فيه، فضلا عن ان تنوع الاتجاهات والنظريات والحقول المعرفية أهدى للدراسة ممارسات متنوعة للانزياح تتباين على وفق تباين المنهجيات المتبعة في كل منها، فكان لابد من دراسة (الحقول والعلاقات) في الفصل الثالث.

وإذا كان القول بالإنزياح يفترض ـ ضمنا ـ أصلا أو معيارا عُدِل عنه، وإذا كان قد نُظِر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا عن معيار ما، فان ضرورة

إجرائية ألمّت بدراستنا هذه فأملت عليها تحديد المعايير التي علـــى وفقهـــا يقاس الإنزياح، او يعيـــَّن في النص الإبداعي، فكان الفصل الرابع استجابة واعية لذلك (الإملاء) فباشر (معايير تعيين الإنزياح).

ومادام الإنزياح مقتربا ينتدبه الفن لخدمة ارتكازه الإبداعي، فلابد مـــن تقصّي وظيفته التي تفضي معرفتها الـــى الوقـــوف علـــى جـــوهر الفعـــل الشعري، وقد استقرأ الفصل الخامس تلك (الوظيفة).

وختاماً، أتوجّه بوافر الشكر وجزيل الثناء إلى أستاذي المشرف الأســـتاذ الدكتور ماهر مهدي هلال الذي هيّأ لي من الأسباب ما مـــكّن الدراسة مـــن أن تأخذ صيغتها النهائية، وإنّ قسطاً وافرا من جهدي هو وفـــاء لحـــسن رعايته وسماحته الكريمة.

وبامتنان صادق أقدم شكري الجزيل إلى أساتذتي لما أحاطوني به مـــن تشجيع ومتابعة، لا سيما الأستاذ الدكتور عناد غزوان، والأستاذ الـــدكتور أحمد مطلوب، والأستاذ الدكتور المرحوم علي جواد الطـــاهر. كمـــا أذكـــر الإحسان الدائم لأصدقائي: الدكتور حسن ناظم، و حيدر ســـعيد، و أســـماء جميل، ويوسف اسكندر، ويحيى الكبيسي، و جمال العميدي، و ناظم عودة، و أحمد الشيخ علي ، ولصديقي وأخي احمد رشيد الددة الذي تبلورت كثير من مفاصل الدراسة في ظل قراءته الوافية المتمعنة الصبور.

عبّاس رشيد الددة

أيلول١٩٩٧

بغداد

الفصل الأول
المفهوم وإشكالية المصطلح

تسعى المصطلحية (Terminologj) أو علم المصطلح إلى إرساء سمات المنجز الإبداعي، واختزالها في أطر دالة في هيأة مدونّات اصطلاحية تُعَـدّ تحققات عيانية ظاهرة لتلك السمات الثابتة او المعيارية في هــذا المنجــز، ويتحمل بها للمحضن المعرفي الذي تتشكل فيه تأســيس ســننه البنائيــة ومتصوراته النظرية على نحو منظم.

وإذ ما تنماز هذه المدونات الاصطلاحية بانغلاقها على مدلول مركــزي بيّن، وتتسم مفاهيمها بالاستقرار والثبات العلمي، فإنها ستصلح ـ عندئذ ـ لتجلية التصورات النظرية لهذا المحضن المعرفي، ويتسربل بوعي نظــري متناسق، وإلاّ، فستعج ببنيته الفوضى، ويــشي العبــث بــأُطره الدلاليــة، وسينزلق إلى مغبة الإشكالية المترتبة على اشتباك المفاهيم او تعارضها.

وإذن، فإنّ قيمة الحقل المعرفي، ورسوخ الوعي وعمقه الإدراكي، أمــر مرتهن بتمكّن دواله من (الاصطلاحية).

وقد تردّتْ بعض المدونات الاصطلاحية في بنية رجراجة تستعصي على الإحاطة بمعنى ثابت، حيث تُداهَم ـ ونحن بإزائهاـ بفضاء تعبيري هلامي الشكل لا يمتثل لبنية نصوصية، في حين يراد منه ان يتحــول الــى دالــة سيميائية تشكل: البنية/ الهوية، او الشكل: الهوية.

ولا يطال الإنزياح بتردٍّ كهذا، وان حاقت به بعض أزمات منهجية أودَتْ به في بعض إجراءاته الوصفية والتحليلية ــ إلى (مفـــاهيم) تخلّـــت عـــن مقومات الاصطلاح.

ولسنا نرغب بتصريح كهذا أن نقّر بإمكانية استيعاب الإطــار النظــري الشامل والقار للانزياح، ولكنه يظل ــ مع ذلك كله ــ مصطلحا ذا فاعليـــة اجرائية، متمكنا من الاصطلاحية بوصفه تجليا لبنية مفهومية محددة الدلالة في ممارساته النصية بحيث لا يُغْني غناءَه شيءٌ غيــره، ولاســيما وهــو ينوجد ضمن عائلة تتوفر على منظومة اصطلاحات ــ أو إذا تحرينا الدقة ــ (دوال) تترادف ــ حينا ــ في سياقاته التــصورية والتحليليـــة او يقتــرن بعضها ببعض، وقد يفضي تساندها وتراكبها إلى التراسل فيما بينهـــا حـــدّ التوحّد.

وليس ثمة حتمية لاختيار صحة فاعلية الإنزياح وتمكنه سوى اســـتكناه ماهيته واستحضار حدوده وفحص آليات اشتغاله وهذا مـــا ســـيتكفل بـــه البحث، فيما سيمرّ.

ليس لنا، إلاّ في حدود تعسّفية أن نجترح تعريفا للانزياح يمتثل للجمـــع والمنع، لترامي مدارات اشتغاله حتى لتكاد تشمل كل أشكال الخـــرق التـــي تصيب اللغة، ولتنزلّه في إطار يتوفّر على جهاز مـــن المفـــاهيم تـــصالحت عليها الحقول المعرفية الاخرى، بوصفه اشتراطا لا مناص عنـــه لتحقـــق الإبداع في الأدب والفن.

فالمنبَه الأسلوبي في كل مجالات المعرفة والفن يفقد نبضه جراء خضوعه لتنميط معين بفعل العادة والمعاينة التي تتحرّى تسويغ تلك الخروقات، فيأتي الإنزياح لنقض تلك العادة ولنسْف المسلمات المعيارية، فيسبغ لونا من الجدّة، ويشهر التمرّد على المعيارية المألوفة، ويمارس ضروبا شتى من الخروقات وهتك الضوابط المثالية.

ولكننا سننزع ـ دونما مخالفة من تعسف ـ إلى ترسيم حدوده، والاقتراب من مفهومه الذي يستجيب كثيرا للمبادئ التي تنضوي تحت مظلة تنظير جان كوهين (Gean Cohen)، وما يترشح عنه من طروحات حول الماهية والحدود، وسيتعضّد تصورنا وقناعتنا حوله بدلالة معطيات مستكنّة خلف استنطاقنا لمرجعيات أخرى. فالمفهوم الذي يتبناه البحث، يتشرب الاتجاه الكوهيني، ويتفرع إلى مجارٍ تمتثل كثيرا إلى مجارى كوهين التي انتمى إليها تصورنا في عرضيه التقني والتنظيري، وإن الأخذ بمفهوم كوهين، لا يعني ـ بحال ـ استحالة شرعية إضفاء إمكانيات خصبة عليه انبثقت عن تنظير ينزع بأصوله إلى إطار مرجعي آخر لاسيما إذا كان يصلح ـ بشيء من التكييف ـ لمعايشة هذا المفهوم. كما أن هيمنةً كهذه لا تجعلنا ننكص عن الإفادة من ضروب تنظيرية أخرى اتخذتْ لها لبوسات مغايرة، مادام عدم النكوص هذا يستشرف آفاقا جديدة.

إن استقراءنا لم يستقص ـ كل الأصول التأسيسية التي امتثَلَتْ إليها ـ بعد ذلك ـ رؤى كوهين، فذلك أمر يعسر علينا ـ في الحدود المتاحة ـ تَتَبّعُهُ، ولم يُحَطْ بكلّ المقولات الحديثة التي لم يغب عنها ظلّ كظلّ كوهين.

وإنما سنحتمي ببعض منها لترصين أسس المفهوم المعرفيـــة، ونــسوقها للتدليل على المفهوم بما تهديه إليه من تصورات تكشف محتجبا أو تبـدّد غامضا أو تجلوه.

بدءا، نشير إلى أن للانزياح مقابلين اصـطلاحيين همـا(Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان يستعملان بالمعنى نفسه، وان اجتهد بعـض الكتاب ـ من مثل ليج(Leech) ـ في وضع تمييز فارق بينهما، مـؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) [١]، إلا أن طـابع الـشيوع لازم (Deviation) في حين انحسر مجال (Devience) الدلالي في الإحالــة إلــى بعض الجمل (الشاذة) التي لا تتماشى مع قواعد النحو، أي تلك التــي لهــا شكل مشوّه[٢] ، وقد يتعدّى (Deviance) هــذا الانحــسار، قلــيلا، ليغـدو "مصطلحا جامعا لأي ملفوظ يكون في حالة عــدم توافــق مــع (المعــايير النحوية) و(الدلالية) ايضا، المتفق عليها في اللغة القياسية"[٣].

أما الإنزياح (Deviation) فيشير ، على نحو صارم ودقيق ـ إلى اخــتلاف في التواتر عن المعيار أو المعدل الاحصائي، كالاختلاف المستند إلى انتهاك الأعراف القياسية للبنية اللغويــة، ســواء أكانــت تلــك البنيــة صــوتية

---

(1) Adictionary of the Stylistics: Katic Wales, Longmen, London and New York, (Deviation).

(2) Adictionary of Linguistics and Phonetice: Crystall David, Basil Black Well, Oxford, 1985 ،p.91 .

(3) Dictionary of Languge and Linguistics: R.R.K, Hartmen and F.C. Short, Aplied Scince Publisher, London, 1972,p.64.

(فونولوجية) أم معجمية أم دلالية أم نحوية[٤]،بمعنى أن الإنزياح هو اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الابداعي، بحيث يفضي هذا الاختراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف أو المثالي، او الى العدول في مستويي اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق.

والإنزياح لحظة أولى ترتهن آليّة شعريتها بحضور اللحظة الثانية، فالشعرية ميكانيزم ذو لحظتين أو زمنين ــ حسب كوهين ــ هما

١ــ عرض الإنزياح.

٢ــ نفي الإنزياح[٥].

فالاستراتيجية الشعرية ــ تأسيسا على كوهين ــ ذات طورين، اولهما (سلبي) يحيد فيه النص عن سبيل القاعدة المثلى، ويخرق القانون فتنبثق، في هذا الطور، (المنافرة) حيث يعرض الإنزياح. والطور الثاني (إيجابي) تفقد فيه (المنافرة) ميدانها لصالح (الملائمة) حيث (نفي الإنزياح) الذي تستعيد فيه اللغة انسجامها الذي تخلت عنه في الطور الاول ،فتتمّ عندها آلية الواقعة الشعرية. فالمنافرة التي يشهدها عالم النص، وتشوّش إرساليّته في اللحظة الاولى، يتحتّم عليها ــ إجرائيا ــ قابلية النفي، في

---

(4) Adictionary of the Stylistics, (Deviation).

(٥) أنظر: بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد اللولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، ١٩٨٦، ص١٩٤.

اللحظة الثانية، باللجوء إلى التأويل، وحيثما يمكن مثل هذا التأويل أو التصحيح، ينخرط النص في فضاء الشعرية[6].

فالإنزياح ـ إذن ـ يخرق " قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الإنزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد، وأنه لا يعدّ شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يّخضَع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية"[7]، فالشعر يتغيّا من وراء تحطم اللغة إعادة بَنْيَنَتِها في مرحلة ثانية تالية، حيث يتجسد التحطيم (أو عرض الإنزياح) على مستوى البنية في حين تتحقق إعادة البناء أو (نفي الإنزياح)، على مستوى الوظيفة، ويتضامّ العرض والنفي ليشكلا قوام أوَالية تُشَعْرِن النص، وبهذا، فالشعري(Poetisation) ـ حسب كوهين ـ "عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الإنزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التَبنَيْن، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"[8].

---

[6] ليس لنا أن ننتدب موضعا بعينه نحيل إليه هذا التنظير، فقد استفرغ كوهين جهده في كتابه (بنية اللغة الشعرية) لاستيفاء لوازم الطور الاول، وسبر معالمه في حين أوقف، لافتضاض خصائص الطور الثاني، كتابه:

(Le Haut Langage. Theorie de la Poetioite, Paris, Plamm Arion.1970).

أنظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، عدد١، سنة ١٩٧٨، ص٥٢.

[7] بنية اللغة الشعرية، مقدمة المترجمين، ص ٦.

[8] المصدر نفسه، ص١٧٣.

ولابد من مقاربة نماذج شعرية، كمسلك إجرائي، لبلورة، تلك المفاهيم، وسنُباشر ـ هنا وفي حدود اقتضاء الضرورة ـ بعضا منها، لرصد آلية اشتغاله في الستراتيجية الشعرية، ففي قول المتنبي:

ولم أر قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الأُسْدُ [٩]

يتأتّى الإنزياح من خرق قانون يقتضي، في الجملة الاسنادية المثالية، ملائمة المسند(مشى) و(تعانقه) للمسند إليه (البحر) و(الأسد)، فالإنزياح هنا لا يحصل إلا إذا نظرنا إلى المفردات بمعانيها الحرفية، أي (البحر=جماد)و(الأسد=حيوان)، فتكون ـ عندئذ ـ متنافرة في هذه المرحلة(عرض الإنزياح)، ثم تستعيد تلك المنافرة جراء المرحلة الثانية (نفي الإنزياح) التي تتدخل فيها (الاستعارة) لأجل إعادة الجملة إلى المعيار وإحداث (ملائمة) دلالية، حيث يتم فيها العبور من المعنى المعرفي إلى معنى آخر له به علقة، (البحر←الكريم) و(الأسد← الشجعان). وبهذا تستعيد الجملة انسجامها، ويمكن تمثيل هذه العملية على شكل خطاطة، نقترضها من كوهين[١٠] ـ حيث (د) فيها رمز للدال و(م) رمز للمدلول:

د← م ١← م٢

ومن الدال جدا، التأكيد ـ مع كوهين ـ على أن تغيير المعنى والانتقال من المدلول الأول إلى الثاني، آلية تنجو من الاعتباط والمجانية، إذ توجد بينهما علاقة متغيرة، فان كانت (مشابهة) نكون بازاء الاستعارة، وإنْ كانت

---

[٩] شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج٢، ص٩٧.

[١٠] انظر: بنية اللغة الشعرية، ص١٠٩.

العلاقة (مجاورة) نكون بصدد الكناية، وان كانت العلاقة هي (الجزئية والكلية) نكون بصدد المجاز المرسل، مع ملاحظة أن أنواع المجازات هذه، قد انسحقت ـ في الاستعمال الشائع ـ تحت سطوة (الاستعارة) التي باتت تشير إلى جنس صور تغيير المعنى، وقد شايع كوهين هذا الاستعمال، وألمح نجاعةً في استعمال الاستعارة بهذا المعنى[١١].

وإذن، فالواقعة الشعرية هي جماع لحظتين، تتصفان بالتعاقب والتكافؤ والتتام، تتحقق الأولى على المستوى السياقي، في حين يتم نفيها" ضمن ميكانيزم تشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية"[١٢] أي "ان كل الصور، وفي كل مستوى، تتحقق وتتم ـ حسب كوهين ـ في الاستعارة"[١٣] على المستوى الاستبدالي.

والإنزياح إما أن يحدث على صعيد محور(الاختيار)، أو على صعيد محور(التوزيع): ففي قول المتنبي الذي يصف فيه قلما:

يمجّ ظلاما في نهار لسانه ويفهم عمن قال ماليس يسمع[١٤]

انزياح على صعيد محور الاختيار، لان مثالية اللغة تفترض إن يمجّ شيئا محسوسا مألوفا مجّه، وفي العدول عن هذا الشيء إلى لفظ الظلام (سمة أسلوبية)، وليس هذا فحسب بل أن ثمة واقعة أسلوبية أخرى متأتّية من إسناد الفعل يمج إلى القلم، وأخرى في اسناده اللسان إلى القلم...، وفي كل

---

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) المصدر نفسه.

(١٣) المصدر نفسه، ص١٠٩.

(١٤) شرح ديوان المتنبي، ج٢، ص٣٥٣.

منها(علاقة استبدالية) تعرّفها الأسلوبية بأنها"تأليف بين جدولَيْ اختيار متنافرَيْن ابتداء ائتلفا في سياق توزيعي ركني، فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية"[١٥].

وأما الإنزياح الذي يتصل بالتوزيع او العلاقات الركنية، فمثاله قول المتنبي:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حدّثوا شجعوا[١٦]

فالإنزياح فيه حاصل بتقديم (غيري) على هذه الصورة من الرصف الذي إنْ تصرّفنا في شكله البنائي، فقلنا (ينخدع غيري باكثر هذا الناس)، فان الكلام ينقلب عن جهته ـ على وفق الجرجاني ـ ويُغيَّر عن صورته، وينبو فيه اللفظ عن معناه، فمن المعلوم ان الشاعر "لم يرد ان يعرض بواحد كان هناك فيستنقصه ويصفه بأنه مضعوف يُغَرّ ويخدع، بل لم يرد إلا أن يقول: إني لست ممن ينخدع ويغتر"[١٧]. وهذا المعنى لا يستقيم إلا إذا تقدم (غيري) على سائر هذا الرصف، بحيث يتحقق الإنزياح الذي يرتهن بتحققه اتصاف هذا الخطاب بالسمة الأسلوبية.

وضمن محوري (الاختيار) و(التوزيع) تندرج أشكال الإنزياح الكثيرة التي يتيسر حصرها ـ طبقا لكوهين ـ ضمن مستويات تحقّق الإنزياح

---

[١٥] الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، ط١، ١٩٧٧، ص١٦٠.

[١٦] شرح ديوان المتنبي، ج٢، ص ٣٣٠.

[١٧] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م، ص١٦٤.

الثلاثة: الصوتية والدلالية والتركيبية، فـ(المستوى الصوتي) يتشكل الإنزياح فيه اثر اختلال الموازاة الصوتية الدلالية بواسعة النظم الذي لايوجد الا كعلاقة بين الصوت والمعنى. فاذا كان النثر يوقع الوقفة الصوتية على الوقفة المعنوية لأنّ فهم الخطاب يوجب تقسيمه ـ حسب المعنى ـ الى فصول وفقرات وجمل وكلمات، فان النظم يضع الوقفة حيث يرفضها المعنى، ويتخلى عنها حيث يتطلبها(١٨).

ومما يشتمل عليه هذا المستوى: القافية، والجناس والوزن أو العروض، فالقافية تخلق الإنزياح الصوتي لأنها تقلب الموازاة الصوتية الدلالية التي تقوم عليها سلامة الرسالة النثرية التي لاتؤدي وظيفتها إلا عبر الاختلافات الفونيماتية، فهي ـ إذن ـ مقوّم يستغل الامكانيات اللغوية للحصول على مماثلة صوتية تسعى اللغة النثرية الى مخالفتها(١٩).

أما الجناس فهو الآخر مقوم صوتي يشغله السعيُ ذاته في الوصول إلى المماثلة الصوتية التي يتجنبها النثر في حين لا يكتفي الشعر بتقارب الألفاظ المتجانسة فيه بل يضعها في موضع واحد، فيُبطِلُ الموازاة التمييزية، لانه يقلب قواعد الكلام فيعبر عن جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة(٢٠).أما الإنزياح الذي يحدثه الوزن أو العروض فهو نتيجة تقويته للمشابهة عن طريق المقابلة أو الاختلاف الدلالي بمعنى أن العروض يحقق

---

(١٨) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص٥٢ـ ٦٠.

(١٩) انظر: المصدر نفسه، ص٧٦ـ ٨٣.

(٢٠) انظر: المصدر نفسه، ص٧٦ـ ٨٦،

وظيفته حين يختلّ ــ بسببه ــ توازى الصوت والمعنى، فبينما يــراد مــن المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية أن تكونا دليلَيْن طبيعيين على مماثلــة معنوية، فان حال الشعر ليس كذلك، إذ أن المماثلة الأخيرة غيــر متحققــة فيه[٢١].وفي (المستوى الدلالي) يحدث الإنزيــاح بــسبب انتهــاك إحــدى الوظائف النحوية مثل:

١ــ الإسناد: فقانون تأليف الكلمات في جمل يقتضي الملائمة بين المــسند والمسند إليه، في حين أن الشعر يقوم على المنافرة بينهما[٢٢].

٢ــ التحديد: فاللغة توكل إلى فئة من مفرداتها مهمة التحديد، ولكن الشعر يكون ــ أحيانا ــ عاجزا معجميا عن أداء وظيفته التحديديــة، بمعنــى أن المفردة تُكلَّف بأداء وظيفتها هذه، ولكنها تعجز عن إنجازها، فلفظ (الأسود) في (الليل الأسود) لا يحدد نوعا داخل جنس الليل، وهكذا فان مبدأ الاقتصاد في الخطاب تتمرّد لغة الشعر عليه، لان الشعر لا يستغني عن الكلمات غير الضرورية[٢٣].

٣ــ الوصل: يخضع الوصل بين الكلمــات او الجمــل لمقتــضيات النحــو المقعّدة، ويستلزم الانسجام الصرفي والوظيفي للكلمات الموصولة، وسواء أكان الوصل بأداة ربط تركيبية، أم كان مجرد قران يخلــو مــن أيــة أداة عطف، فان على طرفيه أن يجمعهما مجال خطــابي واحــد، أي أن يكــون

---

(٢١) انظر: المصدر نفسه، ص٨٧ــ ٨٩.

(٢٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٠٤.

(٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٣٢ــ ١٣٦.

للطرف الأول موضوع الآخر نفسه، وبخلاف هذا ــ وهذا ما يتحقق في الشعر ــ يتحقق الإنزياح بسبب انتماء الكلمات إلى مجالات خطابية مختلفة متعارضة وغير منسجمة كما في بيت لوركا:

"ملطّخة بالقبلات والرمال"[٢٤]

أما في (المستوى التركيبي)فيتحقق الإنزياح فيه جراء خرق القواعد التي تمسّ ترتيب الكلمات، ذلك الترتيب الذي يقتضيه النظام النحوي الصارم، وهذا الخرق هو مقوم للشعرية يتلاشى حين يكون الترتيب عاديا[٢٥].

كان يمكن لنا أن نتوفر على أشكال الإنزياح القابعة وراء هذه المستويات، ولكن ثمة من وقف عندها واستظهر وظائفها على نحو لا يحسن معه أن ننزع إلى مقاربتها من جديد[٢٦].

إن الاستراتيجية الشعرية ــ طبقا لحصاد جهد رصين من التنظير الكوهيني الذي سبقتْ الإحالة عملية ــ جدلية يتوثب قطباها (العرض/ النفي) للتعاقب والتتام بحيث ان الخرق الذي تنشده اللحظة الموسومة بتعارضها مع المسبقات الرائجة في القانون الافتراضي، او في اللغة المثالية، مشروط بلحظة أخرى تمثل نصف الاستراتيجية الشعرية الآخر، تأتي لترمّم تصدّع اللغة وخروقها، وتروض نوازعها وتعيدها إلى معياريتها ومثاليتها. وتصور كهذا يستجيب ــ كثيرا ــ لتعريف الإنزياح ــ الذي يرقى

---

(٢٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٥٨ــ ١٦٩.

(٢٥) انظر: المصدر نفسه، ص١٨٠ــ ١٨٨.

(٢٦) انظر: مثلا: الشعرية: د.احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزءان الثالث والرابع، بغداد، ١٤١٠هــ ١٩٨٩م، ص٥٠ــ ٨٩.

إلى كوهين أيضا بأنه "خطأ متعمّد يُستَهدَف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"[٢٧]. هذا الخطأ- إذن- مشروط بإمكانية تأويله، والوقوف على تصحيحه، لذلك وجب فيه أن تراعى (درجة حرجة) ليس له حق الجور على أسوارها، لأنه محكوم بقانون التواصل. وينبغي، هنا، مباشرة (الجملة غير المعقولة)، لنكشف التباين الحاصل بينها وبين الواقعة الشعرية، إذ انهما ـ حسب كوهين ـ يمثلان نفس المنافرة إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الواقعة الشعرية، ومتعذّرة النفي في الجملة غير المعقولة لأنها تفتقر إلى اللحظة الثانية (نفي الإنزياح) في حين أن الجملة الشعرية يتجاذبها ميكانيزم، أي "انهما لا يتشابهان، من ناحية البنية، إلا سلبا، أي بقدر ما تخرقان القانون"[٢٨]

ولما كان ميكانيزم صناعة ما هو شعري يتجاذبه شوطان، أولهما (سالب) يتجلى في خرقٍ منهجي لقانون اللغة، يبدو كأنه نوع من أمراض اللغة، وثانيهما(موجب) يعيد ما يحطمه الأول إعادةً من طبيعة أخرى، فان الشعر ـ وحسب كوهينِ ـ ليسَ نثراً يُضاف إليه شيء آخر، بل نقيض للنثر[٢٩]، ذلك أن الشعر يعمل على إقصاء مبدأ السلبية، مع أن زمنه الأول (سلبي)، لانه ليس مسكونا بروح السلب، فهو لا ينقص البناء إلا ليعيد بناءه[٣٠]. إنه يقوم على سلب تلك (السلبية)، بفعل تسلّحه بالإنزياح الذي

---

[٢٧] بنية اللغة الشعرية، ص١٩٤.

[٢٨] المصدر نفسه، ص١٩٣.

[٢٩] انظر: المصدر نفسه، ص٤٩.

[٣٠] انظر: المصدر نفسه، ص١٩٤.

هو "استراتيجية تتخّذها اللغة الشعرية لتعيد بهـــا إلـــى اللغـــة إيجابيتهـــا المطلقة"[٣١].

إن نظام اللغة محكوم ــ طبقا لسوسير (Ferdinand de Saussere) ــــ بمبدأ رئيس يضمن سلامة الرسالة اللغوية ويحقق إمكانية التواصل اللغوي، وهو مبدأ التعارض والاختلاف، حيث تأخذ بموجبه الكلمةُ هويتَها الخاصـــة انطلاقاً من تعارضها مع كلمة أخرى. وبهذا فـــ(السلبية) تطبع نسق اللغـــة العادية، في حين أن اللغة الشعرية لا تتوافق وهذا المبدأ بل انها تناقـضه، فهي (سلب) له أي سلب لتلك السلبية، تستعيد به اللغة إيجابيتها الأولـــى، وتجد الكلمات هويتها المفقودة في ذاتها، قبل أن يحكمها مبـــدأ التعـــارض هذا[٣٢] .

وتأسيسها على هذا تكون "بنية الكلام غير الشعري العميقـــة، محكومـــة بمبدأ التقابل، وهو المبدأ الذي يستحيل ــ على وفق كوهن ــ تطبيقه على الكلام الشعري"[٣٣]، لذلك يقترح تعريفا مقتضبا هو "أن الشعر لغـــة بـــدون سلب، فليس للشعر من نقيض"[٣٤].

---

[٣١] نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٦٠.

[٣٢] انظر: المصدر نفسه، ص٦٠.

[33] Le Haut Langage. Theorie de ia Poeticite,p.48

عن فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة: عبد الله صولة، مجلة دراســات سـيميائية أدبيــة دار سال، فاس، المغرب، عدد١، خريف ١٩٨٧، ص٩٤- ٩٥.

[34] ibid, p.79. عن (نظرية الإنزياح عند جان كوهن)، ص ٦١ .

وقد أخذ كوهين من نظرية الدلالة التوليدية، مفهوم الافتـراض، كيمـا يوضح الكيفية التي تحقق فيها استراتيجيةُ الإنزياح هدفَّها في تجريد اللغـة من مبدأ (السلب)، وبالتالي إعادتها إلى إيجابيتها الكاملة، والوصول بها إلى كلية المعنى وشـموليته أو إلـى الاسـتبداد الـدلالي. ان هـذا المفهـوم (أي الافتراض) يكشف عن مواطن الشذوذ الدلالي الذي هو تنـاقض بـين المفروض المنطوق والمفترض[٣٥]. فمثلا إن عبارة مثل (الدقات الناقوسية الزرقاء) شاذة دلاليا لان المفروض أو المطروح(زرقاء) يناقض مـا هـو مفترض (مَسْموعة). ويظل التناقض قائمـا باسـتبدالها"زرقـاء" بـسالبها المعجمي أي (حمراء أو صفراء او....) او سالبها التركيبي النحوي (ليست زرقاء)، لان قولنا عنها أنها ليس لها لون ازرق يعني أن لها لونا آخر غير الأزرق، وهو بدوره غير قابل لان يكون مـسندا لهـا لأنهـا أي (الـدقات الناقوسية) (مسموعة)، أي أنها غير خاضعة لمبدأ السلب، فتظل ــ لذلك ــ شاذة دلاليا لتناقض المفروض فيها مع المفترض، فلفظة (زرقاء) هنـا ــ إذن ــ ليس لها مقابل أو معارض، حتى لكأنها المعـادل الوحيـد للحقـل الدلالي للون، فتغدو اللون الوحيد الموجود في العالم الذي يمكـن إطلاقـه على هذا الصوت (الدقات الناقوسية)، وذلك هو الشمول الدلالي الذي يحققه الإنزياح في الشعر[٣٦]، بخلاف الكلام العادي، فعبارة مثل (النافذة البيضاء)

---

[٣٥] انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٩٧، ونظرية الإنزياح عنـد جـان كـوهن، ص٦١.

[٣٦] انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٦٢.

خاضعة لمبدأ النفي او السلب معجميا او تركيبيا "كما أنهـا تـشغل حيـزا فحسب من عالم الخطاب، فصفة البياض لا يمكن لهـا ان تـستند الا الـى اشياء قابلة للتلون، فتكون لفظة (بيضاء)، اذن، تفترض أن (لهـا لونـا)، وعليه فلا تناقض ههُنا بين المنطوق والمفترض، بين خـصائص النافـذة الدلالية ككائن جامد قابل للتلون، وبين حقيقة البياض الدلالية"(٣٧).

هذه البنية المفهومية المهيمنة، انتمى إليها تـصوّرنُا عـن الإنزيـاح، وتصالحتْ عندها ــ فيما نرى ــ جلُّ شعاب البحث التنظيري والتطبيقي في الخطاب العربي

وبعد ...فليس ثمة ما يغري على القول أن الإقرار بوحدانيـة المفهـوم، بازاء التعددية الاصطلاحية له في الخطاب العربي، حديث خرافة، وليس ثمة ما يدعونا ــ في الوقت ذاته ــ إلى الزعم بان إشكالية الاصطلاح إشكالية زائفة، مادام بحثنا لا يرتاب في شان الإعلان عن واحدية المفهوم، ذلك أن الإنزياح ــ في الخطاب العربي المعاصرــ يُماهى بدوال تتنوع علـى نحـو يتسع لصنع مسرد اصطلاحي، أي أن هناك بذخا اصطلاحيا بإزاء واحديـة المفهوم التي التقتْ في منعطفها تلك الاصطلاحات التي تزاحمت فيما بينهـا للظفر بحق الإطلاق على هذا المفهوم، ولعلها ظلت عاجزة عن تمثل ثيماته، لأسباب سنتوفر عليها لاحقا.

طبعت البحث فيه، إذن، (إشكالية) تتجسد في شبكة الدوال التي تشير إليه، لان المشتغلين به، وإنْ صدَروا عن مفهوم واحد، فأنهم اختلفوا، كثيرا، في

---

(٣٧) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٩٧.

توحيد المقابل الاصطلاحي الدقيق له، وإشاعته على نحو يكتسي فيه الاستقرارَ والثبات العلمي. وسنعرض للأكثر رواجا من بين تلك الدوال اللغوية التي تحف بهذا المفهوم، ثم نتبنى المصطلح الذي يتوفر على تفرد شبه تام، أو خصوصيّة ما، لم يكن غيره ليفي بها:

١ـ الإنزياح:

إن الإنزياح، بوصفه متصوَّرا لم يتنكر له الخطاب النقدي والبلاغي العربي، كما سيكشف عن ذلك فصل (الأصول والمقولات)، ولكنه لم يتمكن من مقومات (المصطلحية) إلا في الخطاب الحديث، ولعل فضل انبثاقه يعزى إلى عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" [٣٨]، أما شيوعه فيعود إلى مترجمَيْ كتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية)، وهما محمد الولي ومحمد العمري[٣٩]، إذ التزما على امتداد هذه الترجمة

---

[٣٨] انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٨، وقد تبناه أيضا في: مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي، منشور ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس، ط١، ١٩٧٨، ص١٠٢.

[٣٩] تبنى الولي هذا الاصطلاح ـ أيضا ـ مع مبارك حنون في ترجمتها لكتاب رومان ياكوبسون (قضايا الشعرية): دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص٧٠ وتبناه العمري ـ أيضا ـ في ترجمته لمقال: الرودايش: د.و. فوكما (مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية)، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب عدد٢ سنة ١٩٨٨، ص١٦، وترجمته لكتاب هنريش بليث (البلاغة والأسلوبية): دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص١٤. وممن تبناه من المترجمين، منذر عياشي في ترجمته لكتاب بيير جيرو (الأسلوب والأسلوبية): مركز الإنماء العربي، بيروت، د، ت، ص٥٥، وطلال وهبة في ترجمته لكتاب كرستبان بابلون(مدخل الى الألسنية): المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٢٢٣.

(الإنزياح) مقابلا لمصطلح (Ecart). ثم تبنياه في بعض بحوثهما[٤٠]، بالوعي النظري المطروح عند كوهين، فأتاحا له إخصابا أهّله ليكون مصطلحا ناجزا لانغلاقه على مدلول مركزي يتسم بالدقة والوضوح.

ثم تواتر ورود هذا الاصطلاح عند كثيرين، منهم ـ مثل ـ عدنان بن ذريل [٤١]، ومحمد مفتاح[٤٢]، ونزار التجديتي[٤٣]، وكمال أبو ديب[٤٤]، وحميد الحمداني [٤٥]، ومحمد عزام[٤٦] ومنذر عياشي[٤٧]، ومحمد نديم خشفة[٤٨]، وعمر أوكان[٤٩]، ومحمد الماكري[٥٠]، وحسن ناظم[٥١].

---

[٤٠] انظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠ ، ص١٧ ، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل : محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص٣٦.

[٤١] انظر: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٠، ص١٤٤.

[٤٢] انظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير ـ بيروت ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص١١.

[٤٣] انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٥٠.

[٤٤] انظر: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الاقلام، ايار، ١٩٨٩، ص٧.

[٤٥] انظر: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سيمائية أدبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٦٢.

[٤٦] انظر: الأسلوبية منهجا نقديا، نشرة وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص١٧.

[٤٧] انظر: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط١، ١٩٩٠، ص٤٧.

[٤٨] انظر: تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية، مجلة البيان الكويتية، العدد٢٩٢، ١٩٩٠، ص٧.

[٤٩] انظر: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص١٠١.

[٥٠] انظر: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٢٤.

[٥١] انظر: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١١١.

٢ـ الانحراف:

لعل ما كتب للانحراف من رواج كان أعتى مما للانزياح، وقد اكتسى ـ نوعا ما ـ مقومات الاصطلاح، فانتدبه ـ اصطلاحيا ـ بوصفه دالاّ على مفهوم الانزياح، كثيرون منهم: عبد الحكيم راضي[٥٢]، ومحمود عياد[٥٣]، ومصطفى ناصف[٥٤]، وشكري محمد عياد[٥٥]، ومحمد مفتاح[٥٦]، ويمنى العيد[٥٧]، واحمد درويش[٥٨]، وسعد مصلوح[٥٩]، وصلاح فضل[٦٠]،

---

[٥٢] انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، ط١، د.ت، ص١٩١.

[٥٣] انظر: الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١، ص١٢٥.

[٥٤] انظر: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٨٥.

[٥٥] انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢، ص٤٦ـ انظر أيضا: البلاغة العربية وعلم الأسلوب، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسة أسلوبية (اختبار وترجمة وإضافة)، دار العلوم، ط١، ١٤٠٥ هـ ١٩٨٥، ص٢٣٣. وانظر أيضا: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب الغربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٧٨.

[٥٦] انظر: في سيمياء الشعر العربي القديم، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص٥٠.

[٥٧] انظر: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٧٦.

[٥٨] انظر: الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول، مجلد٥، عدد١، ١٩٨٤، ص٦٧.

[٥٩] انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص٣٧، انظر أيضا: الدراسة الإحصائية للاسلوب، بحث في المفهوم والإجراء الوظيفة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد الثالث، ١٩٨٩، ص١٠٦.

[٦٠] انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص١٥٤. انظر أيضا: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧، ص٣٧٥.

وعبد الله الغذامي[61]، وصبحي البستاني[62]، وشفيع السيد[63]، وكمال أبو ديب[64]، ومحمد غاليم[65]، وسامي سويدان[66]، ورجاء عيد[67]، ومحمد عبد المطلب[68]، وموسى ربابعة[69]،فتح الله أحمد سليمان[70]، بسام قطوس[71]، وانعام فائق[72]، وتامر سلوم[73]...

---

(61) انظر: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص23.

(62) انظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص64.

(63) انظر: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1986، ص139

(64) انظر:في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص135.

(65) انظر:التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص60.

(66) انظر:دراسة النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص33.

(67) انظر:مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، 1989، ص10.

(68) انظر: العلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب، دار الوطن العربي، القاهرة ط1، د.ت، ص120.

(69) انظر: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثاني، العدد الثاني، 1990، ص45. انظر أيضا: الانحراف مصطلحا نقديا، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، 1994، ص1.

(70) انظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص19.

(71) انظر: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل)، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، المجلد التاسع عشر(أ) العدد1، سنة1992، ص199.

(72) انظر:المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب:انعام فائق محي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الاداب، جامعة بغداد، 1413هـ 1993م، ص13.

(73) انظر:الإنزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دار الغدير، دبي، السنة الرابعة، عدد(13، المحرم1417هـ حزيران1996، ص35. وليس تناقضا منا أن ندرج هذا البحث ضمن البحوث التي انتدبت (الانحراف)وتبنته، مع ان عنوان هذا البحث يحمل مصطلح(الإنزياح)، ذلك ان=

وقد احتفى بالمصطلح ـ أيضا بعض المترجمين الذين نقلوا لنا بحوثا وكتبا أجنبية من مثل: محي الدين صبحي(٧٤)، وسليمان العطار(٧٥)، وعبد اللطيف عبد الحليم(٧٦)،وسلمان الواسطي(٧٧)، وألفت الروبي(٧٨)، ومصطفى ماهر(٧٩)، ومحمد الولي وخالد التوازني(٨٠)، ويوئيل يوسف عزيز(٨١).

=(سلوم)، ما تعدّى بمصطلح (الإنزياح)عتبة العنوان، فقد استبدله بـ (الانحراف) في سائر بحثه (انظر: ص٣٦ـ ٥٢)، وليس بمستبعد أن نهمل ـ بعد ذلك ـ هذا البحث، مع ان عنوانه يمت بصلة وثقى إلى دراستنا هذه، ذلك أنه غارق في اللامنهجية والسطو على جهود غيره، فبينما يدرس موكاروفسكي الإنزياح على نحو عام وشامل في دراسته (اللغة المعيارية واللغة الشعرية، المنشورة في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد١، ١٩٨٤، ص٤٠) نجد (سلوم) يقترض منه تصوراته ووجهات نظره ويطبقها على الإنزياح الصوتي دونما إشارة منهجية دقيقة إلى منابتها الموكاروفسكية.انظر مثلا ص٥٠ـ ٥٢.

(٧٤) انظر ترجمته (كتاب رينيه ويلك، وأوستن وارين (نظرية الأدب)، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢، ص٢٢٣.

(٧٥) انظر: ترجمته لمقال: الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور مانويل، مجلة فصول، لمجلد١، ع٢، ١٩٨١، ص١٤٢.

(٧٦) انظر: ترجمته لمقال هوجو مونتيس (الأسلوب والأسلوبية)، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية، ١٩٨٣، ص٩٤.

(٧٧) انظر: ترجمته لمقال روجر فاولر(نظرية اللسانيات ودراسة الأدب)، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٨٤، ص٩٣.

(٧٨) انظر: ترجمة مقال: بيان موكاروفسكي(اللغة المعيارية واللغة الشعرية)، ص٤٠.

(٧٩) انظر: ترجمته لمقال ليوزف شتريلكا (الأسلوب الأدبي من كتاب: مناهج علم الأدب) مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول ، ١٩٨٤، ص٧٣.

(٨٠) انظر: ترجمتهما للكتاب صاموئيل د. ليفن (البنيات اللسانية في الشعر)، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ص٧١.

(٨١) انظر: ترجمته لمقال ادوارد ستاكيفينج (فن الشعر البنيوي وعلم اللغة)، مجلة الأقلام، العددان ١١و١٢، ١٩٨٩، ص٢٠٦.

وقد تحصّل لنا بمعاينة الإطار المعجمي للانحراف، ان من معاني"حـرف عن الشيء يحرف حرفا وانحرف وتحرف واحرورف: عدل (...) واذا مال الانسان عن شيء يقال تحرف وانحرف وأحرورف"[82].

أما تأصيل الانحراف وتحديده في الخطاب الموروث، فان استقراءنا أتاح لنا ان نتوفر على حقيقة انه مُورس بوصفه مفهوما اكتسى ـ نوعا مـا ـ مقومات الاصطلاح، وقد نشأ في سياقات ليُشَخِّص أشكال التحـول اللفظـي والدلالي أو ليكون دالا على أشكال المروق عن الأوفاق الصوتية الصرفية المتواطأ عليها في اللغة.

فمثلا، انتعش (الانحراف) عند ابن جني (٣٩٢هـ)، حيث أسـفرت بعـض مباحثه عن تصور أنّ "كلام العرب كثير الانحرافـات ولطيـف المقاصـد، وأعذب ما فيه تلفّته وتثنّيه" [83]

وَوَسَمَ بعضَ اللوازم التي تستوفيها اللغة، خدمةً للارتكاز الشعري الـذي تكون به نافرة عن المعيار بـــ"الانحرافات في صناعة الشعر"[84].

ومن المفاهيم التي أخصبها ابن جني، (تحريف الكلام) وهو" تغييره عن معناه كأنه ميل به إلى غيره، وانحرف به نحوه كما قال عزّ اسمه في صفة

---

[82] لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦، مادة (حرف)، ج٩، ص٤٣.

[83] المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها: ابن جني، تحقيق: علي الناصف النجـدي ود. عبد الحليم النجار، ود. عبد الفتاح اسماعيل سلبي، دارسزكين للطباعـة والنـشر، اسـتانبول، ط٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ج٢، ص٨٦.

[84] انظر: الخاطريات، ابن جني، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، مؤسـسة جـواد للطباعـة، ودار الغـرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٩٣.

اليهود(يحرفون الكلم عن مواضعه)[85] أي يغيرون معاني التوراة بالتمويهات والتشبيهات، ويقال: انحرف الإنسان وغيره عن الشيء وتحرف واحرورف"[86].

وقد عقد ابن جني بابا ضمن أبواب (شجاعة العربية) سماه"فصل في التحريف" تمتثل إليه ثلاثة اضرب هي تحريف الاسم والفعل والحرف[87]، ولنا ان نلاحظ ـ كما لاحظ حسن سليمان ـ ان ابن جني قد استعمل مادة (حرف)، ومنها انحرف وانحراف ومنحرف وتحريف ومحرف "للدلالة على التغيير في اللفظ والمعنى، أو في الصيغ والاساليب، مع الاعتبار بان الأصل فيه شيوعه في المستويين الصوتي والصرفي غير ان الذي يلحظ على استعمال ابن جني للتحريف يطلقه على الضرورة وضروب الاتساع على حد سواء"[88].

ويتجلى وعي القرطاجني(٦٨٤هـ) بالانحراف في كونه وسيلة إبداعية للعدول عن الإبلاغ المحض أو الوظيفة الاتصالية إلى الوظيفة الشعرية، ذلك أن بيان المعاني الشعريةـ حسبه ـ يكون بتعريتها من الأوصاف التي تبعدها عن البيان ومنها كون "المعنى منحرفا بالكلام وغرضه عن مقصده

---

(٨٥) النساء، آية ٤٦.

(٨٦) سر صناعة الاعراب، ابن جني، تحقيق د.حسن الهنداوي، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٨٥، ج١، ص١٦.

(٨٧) انظر: الخصائصابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م، ج٢، ص٤٣٦ـ ٤٤٢.

(٨٨) الاتساع في اللغة عند ابن جني: حسن سليمان حسين، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، في كلية الآداب بجامعة الموصل، ١٤١٦هـ ١٩٩٥م، ص٤٤.

الواضح معدولا إليه عما هو أحقّ بالمحل منه"[٨٩]. وقد انحسر وعي الزركشي (٧٩٤هـ) بالانحراف في كونه خروجا عن نمط ظاهر الكلام، وتسرّب إلينا مثل هذا التصور عنه، من قوله: ان اصل (اللغز) ـ وهو من الكلام الموسوم بالفنية العالية عنده ـ "الطريق المنحرف، سمي بذلك لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام"[٩٠].

٣ـ العدول:

العدول مقولة استخدمت بمواضعاتها المعجمية في سياقات متعددة في الموروث، وظلت غير مؤطرة بالمفهوم الاصطلاحي الراهن، إذ غلب على استعمالها معناها اللغوي، ولم تصبح مدونّة اصطلاحية إلا في الخطاب الحديث حين خصّصها العرف الاصطلاحي بمفهوم معين التقت فيه مع تلك الدوال في المنظومة الاصطلاحية، قيد الدرس.

ومما يعززّ كون العدول لم يُطرح في الخطاب الموروث بوصفه مصطلحا، ان بعض معاجم المصطلحات البلاغية والنقدية أغفلتْ ذكره[٩١].

---

(٨٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص١٧٧.

(٩٠) البرهان في علوم القرآن: بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٣٧٧هـ ١٩٥٨م، ج٣، ص٢٩٩.

(٩١) انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:د.احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م. وانظر للمؤلف نفسه: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

يرقى انتداب (العدول) لاحتواء المفهـوم ــ موضـوع البحـث ــ إلـى المسدي الذي أدرك ــ فيما يبدوــ أن العدول لا يصلح لتجلية ذلك المتصور المعاصر، إلا عن طريق التوليد المعنوي له، ذلك أن الخطـاب المـوروث أوقفه على سياق محدد(٩٢).

وقد مُورس، بعد ذلك، مكتنهاً أسرار البنية المفهومية التي أنيط بـه أن يكون تحققا عيانيا لها(٩٣). وكانت له حظوة صادفها عند حمـادي صـمود الذي جعله يتبوّأ منزلةَ احسن مقابلٍ ينهض ــ على وفقـه ــ بالحمولـة الدلالية للــ(Ecart) عند الأسلوبيين(٩٤). وظهر الوعي بهذا عنـد غيـره، فتيسّر له، أن يرسل ــ وبكثير من العفويةــ تقريرا نصّه: أن"العدول كلمـة اختيرت من بين كثير من الكلمات المقاربة لها دلاليـا، ومنهـا الإنزيـاح والخروج والانحراف والفجوة وغيرها، لقدرتها على شمول تلك المقاربات، ولاستعمالها القديم عند العرب، ولكننا ــ حسب قوله ــ لن نـضعها مكـان مقارباتها حين يقتضي المقام واحدة منهن، إنما نجعلها الخيمة التي تضمهن جميعا"(٩٥).

---

(٩٢) انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٨-١٥٩.

(٩٣) انظر: ممارسةً كهذه في: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٣ــ ٩٩.

(٩٤) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري، منـشورات الجامعـة التونسية، ط١، ١٩٨١، ص٥٢.

(٩٥) المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمـزة الخفـاجي، رسـالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة، كلية التربية بالجامعة المستنصرية، ١٤١٥هــ١٩٩٤م، ص٦٣.

وثمة ما يحظر علينا القناعة بمثل هذا التقرير، إذ لم يبرر الباحث كيفية شمول هذا المصطلح لكل تلك المقاربات، ولم يترصـد مـستلزمات طـابع الشمول هذا، وهل ترسخت القناعة فيه نتيجة إحصاء واستقراء أم حصيلة فحص دلالي؟، وهل لنا ــ من ثم ــ أن نتعامل مــع الاســتعمال ــ طبقـا لتقريره ذاك ــ بوصفه اشتراطا لا مناص عنه لدقة الاختيار؟، فكون العرب استعملوا العدول دون سائر تلك المقاربات ــ حسبه ــ لا يمنحــه ــ فيمـا نرى ــ امتيازا للاختيار أو القدرة على الشمول، لان ما يتجه الينا، بازاء هذا الأمر خلافه تماما، كما سنبين هذا لاحقا.ثم انه ما دام قد صــرّح بهــذا ــ دونما حذرــ وأرضخ تلك المصطلحات لشكل من أشكال الوفاق والتقــارب، فلِمَ تخوّف من أنْ يضع (العدول) مكان مقارباته، حينمـا يقتــضي المقــام واحدة منهن؟، وليس هذا، فحسب، بل ان الباحث قد ضيّق من مدار اشتغال العدول إلى حدٍ صيرّه فيه صفة من صفات كثيرة ينبغي أن تتــوافر عليهــا (المفارقة) لتغدو(خصيصة اسلوبية)[٩٦]. وليس موضع القدح ــ هنا ــ في هذا التضييق، فحسب، بل في انتحائه بالعدول منحى صار فيه شـكلا مــن أشكال المفارقة، في حين انتمى تصورنا إلى عكس ذلك تماما.

---

[٩٦] انظر: المصدر نفسه، ص٥٩ــ٧١.

وقد انفتح المتصور النظري لمحمد عبد المطلب على (العدول) فتعامل معه[٩٧]، ووسع من حدوده، ليبسط ظلّه على كل أشكال المجاز التي يرى أنها تلتقي جميعها في منعطفه، وتنضوي جميع علاقاتها في كنفه[٩٨].

وارتكز على مثل هذا المعطى التنظيري بسام قطوس، فتسنّى له ــ بعد أن سلّم بهذا ــ أن يصرّح بان الانحراف كان موجودا في نقدنا العربي القديم من خلال الاستعارة والمجاز بمسميات كثيرة، منها (العدول)[٩٩].

وممن قارب العدول، فتلامح في بحثه، الأزهر الزناد[١٠٠]، ولنا أن نمسك بهذا الدال عند البعض ممن ارتكز بحثه على مقاربة دال اخر، فتوفر على العدول في مواضع، بوصفه مرادفا للانحراف[١٠١] وللانزياح[١٠٢]

والعدول من بين دوال كثيرة ومتباينة، ترددت دلالة الإنزياح مؤطرة فيها، ولم يتنكر ـ بعضها ـ لمثل هذا المفهم الذي انطوى عليه هذا المصطلح حديثا، ويعدّ (العدول) ــ بوصفه دالا لغويا لا مصطلحا ناجزا ــ اكثر أصالة من غيره، إذ يَرِث عن الخطاب الموروث بعض استعمالاته التي لم يستطع فيها أن يكون حــِلاً من تبعة أحد مدلولاته المعجمية المهيمنة،

---

(٩٧) انظر: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ص١٩٨، انظر أيضا: العلامة والعلامية، ص١٠٩.

(٩٨) انظر: البلاغة والأسلوبية، ص٦٨.

(٩٩) انظر: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني...، ص١٩٩.

(١٠٠) انظر: دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢، ص٢١.

(١٠١) انظر:اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٦.

(١٠٢) انظر:مفاهيم الشعرية، ص١١٧.

وتعثّرَ ــ كثيرا ــ في الاهتداء إلى مدلول اصطلاحي ينفلت من سلطان هذا المدلول اللغوي المهيمن.

ولنستجوب ــ قبل الشروع بمجابهة العدول في الخطاب الموروث ــ تلك المواضعات المعجمية المهيمنة التي نستشف وراءها محتوى مشتركا واحدا التقت عنده المعاجم وتتابعت عليه. فمن تلك المواضعات أنّ "العدل أن تعدل الشيء عن وجهه فتميله، عدلته عن كذا، وعدلت أنا عن الطريق"[١٠٣] و"العدل أن تعدل الشيء عن وجهه(...) وهو من قولهم عدل عنه يعدل عدولا إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر"[١٠٤] و"عدلت عن الشيء إذا ملت عنه"[١٠٥] و"عدل عن الطريق جار و انعدل عنه مثله"[١٠٦].

إن هذه المواضعات ستجور كثيرا على المدلول الاصطلاحي للعدول، بحيث يتعسر ــ كما سنرى لاحقا ــ انفلاته من سلطانها.

سيستقرئ البحث ــ إذن ــ السياقات الموروثة التي تُضْفي (العدولَ) على التحولات الإبداعية التي لا تراعي عرف اللغة، وتسمُ أشكال الخروج من تبعيتها بــ(العدول)، فليس منوطا بالبحث رصد السياقات الأخرى التي أضفتْ (العدول) صفةً لغير التحولات الابداعية، كالتي تستعمله بمواضعاته

---

(١٠٣) العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، مادة(عدل) ج٢، ص٣٩.

(١٠٤) لسان العرب، مادة (عدل)ج١١، ص٤٣٥.

(١٠٥) جمهرة اللغة: ابن دريد الأزدي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٣٤٥هـ، مادة(عدل)، ج٢، ص٢٨١.

(١٠٦) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر، ج٥، ص١٧٦١، مادة (عدل).

المعجمية تلك، أو كالتي تصف (اللحن)ـ وليس هذا سوى مثل ـ بأنه الكلام "المعدول عن جهته والمصروف عن حقه"[١٠٧].

وردت هذه المقولة بصيغة (العدول) في سياقات كثيرة منها ـ مثلاـ ما نصادفها عند ابن جني[١٠٨]، وابن سينا[١٠٩](٤٢٨هـ)، وابن الأثير[١١٠](٦٣٧هـ)، والعلوي[١١١](٧٤٩هـ) والسبكي[١١٢](٧٧٧هـ)، ووردت كذلك بصيغة الفعل (عدل) أو سائر مشتقاته في سياقات أخرى منها مثلا ما وجدناه عند الرماني[١١٣](٣٨٤هـ)، وابن جني [١١٤]، والجرجاني[١١٥](٤٧١هـ)، والزمخشري[١١٦](٥٣٨هـ)،

---

(١٠٧) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٤٠٥هـ ـ١٩٨٥م، ج١، ص١٦١.

(١٠٨) انظر: الخصائص، ج١، ص١٦٢، وج١، ص٣٩٩، وج٣، ص٢٦٧.

(١٠٩) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء:ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر:أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق د.عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣، ص١٧٤.

(١١٠) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط، ١٩٦٠، ج٢، ص١٨٤.

(١١١) انظر:الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٢٢هـ ـ١٩١٤م، ج١،ص٧٩، وج٢،ص١٣٢.

(١١٢) انظر: عروس الأفراح في شرح وتلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، ضمن شروح التلخيص، مطبعة السعادة، بمصر، ط٢، ١٣٤٣هـ، ج١،ص٤٧٤.

(١١٣) انظر:النكت في إعجاز القرآن:أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦، ص١٠٤.

(١١٤) انظر:الخصائص، ج١، ص٣٩٩،ج٣،ص١٨٠-١٨١.

(١١٥) انظر:دلائل الإعجاز،ص١٠١.

(١١٦) انظر:الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل:أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة، بيروت،د.ت،ج١،ص١٠.

والقرطاجني[117](٦٨٤هـ)، وشهاب الدين الحلبي[118](٧٢٥هـ)، والعلوي[119].

ونحن إزاء تلك النصوص نتلمس أن اللغة الإبداعية إنما تنشأ عن العدول نتيجة التحول من الكلام المبتذل إلى العالي الطبقة[120]، أو التحول من معنى إلى آخر، أي العدول باللفظ عما يوجبه له اصل اللغة من معنى[121]، فيكون المعنى"معدولا إليه عما هو أحق بالمحل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به ضد ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه"[122]، أو يحصل العدول نتيجة التحول في صياغة اللفظ من صيغة افتراضية أو حقيقية إلى صيغة أخرى[123]، أو التحول من أسلوب إلى أسلوب آخر [124]، أو من حرف إلى حرف آخر[125].

---

(١١٧) انظر:منهاج البلغاء،ص١٧٧و٤١٥.

(١١٨) انظر:حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص١٠٤.

(١١٩) انظر: الطراز، ج١،ص٧٧.

(١٢٠) انظر:فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٧٤.

(١٢١) انظر:أسرار البلاغة،تحقيق هريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣م، ص٣٦٥ـ٣٦٦.

(١٢٢) انظر:منهاج البلغاء،ص٤١٥.

(١٢٣) انظر:النكت في إعجاز القرآن، ص١٠٤- والخصائص،ج١،ص١٦٠-١٦١،والمثل السائر،ج٢،ص١٨٤.

(١٢٤) انظر:الطراز،ج٢،ص١٣٢.

(١٢٥) انظر:المثل السائر،ج٢،ص٢٤١.

هذا فضلا عن تنبّه علمائنا إلى العدول الذي يحدث في مستوى الكلمــة. فوضعوا له معاجم سميت بمعاجم المعاني، ومن خلال التغير الذي يطرأ على نظام الجملة فقد بحثوا العدول الذي يحدث على مستوى التركيــب،"ويبقــى العدول الذي يحدث على النص كله هو عدول يشير إلى قضية التطور فــي الجنس الأدبي"[١٢٦].

٤ــ الانتهاك:

لا نُجابَه بــ(الانتهاك) في الخطاب الحديث إلا مسيّجاً ببعض من شــبكة الدوال هذه، وتلك حالة تنأى به عن مسوِّغ شخوصه بوصفه مصطلحا، فهو غير صالح اجرائيا الا بما تمنحه تلك المصاحبات مــن مردوديــة التــشكّل اصطلاحيا، أي أن (اصطلاحيته) ترتهن باقترانه بمصطلح آخــر، فأحيانــا يتنــزّل في سياقٍ مشفوعا بمصطلح الانحراف، مثلما نألف هذا عند ألفــت الروبي[١٢٧]، وفتح الله احمد سليمان[١٢٨]، وأحيانا أخرى مقترنا بالإنزياح، مثلما يلقانا عند طراد الكبيسي[١٢٩]، وأخرى بالعدول على وفق تصور محمد عبد المطلب له[١٣٠]، على اننا لا نعدم من رشّح (الانتهاك) مقابلا اصطلاحيا لـــ(الإنزيـــاح) الكـــوهيني، كعبـــد الـــسلام المـــسدي[١٣١]، وصـــلاح

---

[١٢٦] المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب نجود هاشم شكري،رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة،كلية الآداب،جامعة بغداد، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م،ص٣٧.

[١٢٧] انظر ترجمة مقال: بيان موكاروفسكي (اللغة المعيارية واللغة الشعرية)، ص٤٢.

[١٢٨] انظر: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٢٣.

[١٢٩] انظر:كتاب المنزلات منزلة الحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص١٠٣.

[١٣٠] انظر:البلاغة والأسلوبية، ص١٩٨.

[١٣١] انظر:الأسلوبية والأسلوب،ص٩٦.

فضل[١٣٢]، إلا انهما ـ فيما يبدو ـ ارتابَا، كثيرا، في شأن تبنّيه، فغيّبتـه معالجة الاول، لتمتثل التسميةُ فيها إلى دال آخر هو (الإنزياح) مع الإقـرار بإمكانية نعته بـ(التجاوز) أو (العدول)[١٣٣]، وانفتحتْ معالجة الثاني علـى دال آخر هو (الانحراف) الذي هيمن علـى حـق الإطـلاق علـى البنيـة المفهومية المعالَجة عنده[١٣٤].

أما في الخطاب الموروث، فان نسبة تواتره تكاد تكون نادرة، وهو فيها لم يتخلّص - أيضا-من تبعيته لبعض الدوال المشابهة،على نحوٍ جعل باحثا معاصرا يستحضر لفظة (نهك) ومشتقاتها، كما وردت في سياقات ابن جني، ويحصرها في منظومة واحدة بوصفها ـ حـسبه ـ ألفاظـا دالـة علـى الاتساع[١٣٥].

٥ـ تجاوبت أصداء المفهوم ـ قيد الدرس ـ في دوال لغوية أخـرى لـم يمنحها الاستعمالُ شيوعا، فضلا عن أنها غير متمكنة من الاصطلاحية لعدم استقرارها، وقصورها عن استيعاب معنى واضح ودقيق. ولهذا فان اغلـب من لجأ إليها كان ينشّط سياقه بدال آخر اطمأنّ الخطاب الحديث إلى تقريره بوصفه أكثر شيوعا واستيعابا وتجسيدا للمفهوم المعبرَّ عنه، فقد ذكر سامي

---

[١٣٢] انظر:بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة،الكويت، العدد١٦٤، ١٩٩٢، ص٦٤.

[١٣٣] انظر: الأسلوبية والأسلوب،ص١٥٨-١٥٩.

[١٣٤] انظر:بلاغة الخطاب وعلم النص،ص٦٧-١٦٤.

[١٣٥] انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص٤٦-٤٧.

سويدان (الخروج)[١٣٦]، ودعّمه بـ(الانحراف)[١٣٧]، وذكر محمد غاليم (الشذوذ)، و أعقبه، أيضا، بـ(الانحراف)[١٣٨]. ويصدق مثل هذا – إلى حد ما على استعمال صبحي محي الدين لـ(الازورار)[١٣٩].

وممن احتفى بدوال، غير تلك، نازك الملائكة ومحمد مفتاح اللذان يرقى إليهما تبني (الخرق)[١٤٠]، وعبد السلام المسدي الذي يرى أن (التجاوز) يصلح مقابلا للمتصور النظري للانزياح[١٤١]، ومحمد بنيس الذي انتدب (البعد) للكشف عن متصور مماثل[١٤٢]، وموريس أبو ناضر الذي تبنى (الابتعاد)[١٤٣]...

---

[١٣٦] ذكر هذا المصطلح – أيضا – عبده الراجحي في :علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١،ص١١٧.

[١٣٧] انظر:دراسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية،ص٣٣.

[١٣٨] انظر:التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم،ص٩٤.

[١٣٩] انظر ترجمته لكتاب:رينيه ويلك واوستن وارين (نظرية الأدب)،ص٢٣١.

[١٤٠] انظر:شظايا ورماد:نازك الملائكة، المكتب التجاري،بيروت،ط٢ ، ١٩٥٩ ، ص٨، وفي سيمياء الشعر العربي القديم،ص٤، وتحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص،ص١٣.

[١٤١] انظر:الأسلوبية والأسلوب،ص١٥٨.

[١٤٢] انظر:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،دار العودة،بيروت،ط١ ، ١٩٧٩،ص١٦٣.

[١٤٣] انظر:إشارة اللغة ودلالة الكلام،أبحاث نقدية،دار مختارات،بيروت،ط١، ١٩٩٠، ص١٥٥.

وتجدر الإشارة – هنا، إلى أن في الباحثين من أورد في صدد تعقّب المصطلح – قيد الدرس – والإحاطة بالمنظومة الاصطلاحية التي ينتمي إليها،(دوالا) أقحمها في (الإنزياح) إقحاما بيّناً، لا لشيء إلاّ لأنّ مدلولها اللغوي أو المعجمي في بعض سياقاتها يتماهى مع المدلول اللغوي للانزياح، وليست هي – من ثم – مدونات اصطلاحية ناجزة في سياقاتها التي وردت فيها انظر صنيع احمد محمد ويس في بحثه:الإنزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر الكويتية،المجلد٢٥، العدد٣، مارس١٩٩٧،ص٦٧–٧٢.

وبعد أن فرغنا من عرضنا لشبكة الدوال الحافة بهذا المفهـوم، لنـا ان نلحظ ـ بيسرـ إذا استبصرنا في شبكة الدوال تلك، أن بعض الأقطاب ممن ناصروا دالا أو تبنوه، في موضع ما،لم يلبثوا، في موضع آخر،أن تبنوا دالا آخر، أو ربما اقترن الدال عند البعض بدال آخر في الموضع ذاته، بحيـث يكون لهذه الدوال ـ حسب الفهم المطروح عند متبنيها ـ قابلية الاستعاضة فيما بينها على نحوٍ لا يجد فيه وهمُ التفريق بـين هـذه الـدوال،وتوزيع متبنيها فيما بينها، طريقه إلى تلك المنظومة.

وفضلا عن نماذج كثيرة يفضي استبصارنا ذاك، إلى الكشف عنها،فـان مما نصادفه، أمثلة أخرى على تعدد الدوال مع تعدد المواضع، تبني محمـد عبد المطلب للعدول مرة[١٤٤]، وللانحراف أخرى[١٤٥]، واسـتعمال محمـد برادة للانزياح مرة[١٤٦]، وللانتهاك مرة أخرى[١٤٧]، وتبنّي محمد حسن عبد الله للانحراف في موضع[١٤٨]، وللتشويه في مـــوضع آخر[١٤٩]، وتبني يمنى العـــيد للانحراف فـي موضـــع[١٥٠]، وللانزيـــاح فـي

---

[١٤٤] انظر:البلاغة والأسلوبية،ص١٩٨.

[١٤٥] انظر:المصدر نفسه،ص١٢٧.

[١٤٦] انظر: مقدمة ترجمته لكتاب رولان بارت درجة الصفر للكتابة،دار الطليعة،بيروت،والشركة العربيـة للناشرين المغربيين،الرباط،ط١، ١٩٨٠، ص١١.

[١٤٧] انظر:المصدر نفسه،ص٢٢.

[١٤٨] انظر:الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر،القاهرة، ط١، ١٩٨١، ص٦٩.

[١٤٩] انظر:المصدر نفسه،ص١١٤.

[١٥٠] انظر:في معرفة النص،ص٧٦.

آخر[151]، وتبنـــي الأزهـــر الزنّـــاد للعـــدول مـــرة[152]، وللتشويش أخرى[153]، وتبني أبـو ديـب للانزيـاح فـي موضـع[154]، وللانحراف في موضع آخر[155]، وتبني التجديتي للانزياح في موضع[156]، وللانحراف في موضع آخر[157]، وتبني عبد الله صوله للعدول مـرة[158]، وللانزياح أخرى[159].

أما ورود اكثر من دال واحد في موضع بعينه، فهو على سبيل الاقتـران أو الترادف فيما بينها، إذ أن ثمة مَنْ لم يُعاين ـ وهو يمارس المفهـوم ـ مصطلحه باستقلالية عن دال آخر، أو دوال أخرى من تلك المنظومة. فممّن جمع بين الإنزياح والانحراف فـي سـياق واحـد مترجمـا بنيـة اللغـة الشعرية،محمد الولي ومحمد العمري[160]، وكـذلك نـزار التجـديتي[161]، وطراد الكبيسي[162]، وبسام قطوس[163]، ومنـذر عياشـي[164] . وممّـن

---

[151] انظر:المصدر نفسه،ص٦٩.
[152] انظر:دروس في البلاغة العربية،ص٣٤.
[153] انظر:المصدر نفسه،ص٧٠.
[154] انظر:لغة الغياب في قصيدة الحداثة،ص٧.
[155] انظر:في الشعرية،ص١٧.
[156] انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٤١.
[157] انظر:المصدر نفسه،ص٦٣\٦٢.
[158] انظر:فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة،ص٧٤.
[159] انظر:المصدر نفسه،ص٩٢.
[160] انظر:بنية اللغة الشعرية،ص١١٦.
[161] انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٦٠.
[162] انظر:كتاب المنزلات منزلة الحداثة،ص١٠٠.
[163] انظر:مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني،ص٢١١.
[164] انظر: ترجمته لكتاب بيير جيرو (الأسلوب والأسلوبية)، مركـز الإنمـاء القـومي، بيـروت ، د.ت، ص٥٥.

جمـــع بين الإنزياح والعدول محمد الولي[165]، وممــــــــن جمــع بــين الإنزياح والاتساع، موسى ربابــــــعـــــــة[166]، وحسن سليمان[167]، وممن جمع بين الانحراف والعدول، محمد عزام[168]، وممــن جمــع بــين الإنزياح والانحراف والعدول، حسن ناظم[169]...

فالمفهوم ــ إذن ــ لا تســـتغرقه تسمية واحدة، ولعــل المجانيــة الاصطلاحـــية انبثقت تحـــت ظل الترجمة العربيـــــة لهــذا المــصطلح، فبازاء المقابـــــــل الإنكليزي(Devation) تنوعــت الدوال المعبرة عنـــه، فهـــو عنـــد أبـــو ديـــب[170]، وعبـــد الحكـــيم راضـــي[171]، وسعــــــد مـــصـــلوح[172]، وموسى ربابعة[173]، وبسام قطوس[174]، واحمد محمــد ويس[175]، يقابل الانحراف، وهو عند حسن ناظم انزياح[176]، وعند يوسف

---

[165] انظر:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص١٧.

[166] انظر:ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى،ص٤٧.

[167] انظر:الاتساع في اللغة عند ابن جني،ص٦٦.

[168] انظر:الأسلوبية منهجا نقديا،ص١٥.

[169] انظر:مفاهيم الشعرية،ص١١٧.

[170] انظر:في الشعرية،ص١٧.

[171] انظر:نظرية اللغة في النقد العربي،ص٤٨١.

[172] انظر:الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص٣٧، والدراسة الإحصائية للأسلوب،ص١٠٦.

[173] الانحراف مصطلحا نقديا،ص٢.

[174] مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانيـــة فـــي مرايـــا الليـــل)، ص١٩٩.

[175] انظر:الإنزياح وتعدد المصطلح،ص٦٠.

[176] انظر:مفاهيم الشعرية،ص١١٧.

اسكندر انزياح او انحراف[177]، وهي عند مجدي وهبة،وكامل المهندس (شذوذ)[178].

وبازاء المقابل الفرنسي (Ecart) نجد مثل هذا التنوع العربي، ايضا، فهو عند التجديتي[179]، وحميد لحمداني [180]، وعبد النبي ذاكر[181]، واحمد محمد ويس[182](انزياح)، وعند صلاح فضل[183]، ومحمد عبد المطلب[184](انتهاك)، وهو عند محمد نديم خشفة[185]، وجوزيف ميشال شريم[186] (الفارق)، وعند حمادي صمود[187] وعبد الله صوله[188]

---

(177) انظر: اتجاهات الشعرية الحديثة،رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة،كلية الآداب جامعة بغداد، ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص١١٨.

(178) انظر:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧١ ، ص١١٧-١١٨.

(179) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٥٢.

(180) انظر: ترجمته لـ(معايير تحليل الأسلوب):ميكائيل ريفاتير، منشورات دراسات، سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص٨٧.

(181) انظر:مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب (Structure du Langage Poetipue) لجان كوهين: عبد النبي ذاكر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت،عدد٧، ١٩٨٩،ص١١٧.

(182) انظر:الإنزياح وتعدد المصطلح،ص٦٥.

(183) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص،ص٦٤.

(184) انظر:البلاغة والأسلوبية،ص١٤٤.

(185) انظر:تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية،ص٧.

(186) انظر:دليل الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤م، ص٣٧،١٤٧.

(187) انظر:التفكير البلاغي عند العرب،ص٥٢ هامش١.وانظر، أيضا له: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨، ص١٤٧ هامش٢٥.

(188) انظر:الأسلوبية الذاتية او النشونية، مجلة فصول"عدد خاص بالأسلوبية، مجلد٥، عدد١، ١٩٨٤، ص٨٦.

انظر أيضا: فكرة العدول في البحوث الاسلوبية المعاصرة، ص٩١.

(العدول)، وعند شكري مبخوت ورجاء بن سلامة (بعد)[189]، وعند توفيق الزيدي (اتساع)[190]. وعند احمد درويش (مجاوزة)[191]. وثمة ترجمات أخرى عند آخرين منها التباين والفاصل والميل والتجاوز واللحنة والابتعاد والانحراف[192].

وليس اختلاف التسمية بعائد، دائما، إلى اختلاف المترجمين، بل ربما تعدى ذلك إلى اختلاف فيها عند المترجم الواحد، كما نصادف ذلك -مثلا- عند المسدي الذي يترجم(Ecart) مرة إلى (انزياح)[193]، وأخرى إلى (عدول)[194]، وعند موريس أبو ناضر حين يترجم المصطلح ذاته إلى (ابتعاد) في موضع[195]، و(نشاز) في موضع آخر[196]، وعند ربابعة الذي يترجمه إلى (انحراف) حينا[197]، و(اتساع) حينا آخر[198].

---

(189) انظر ترجمة كتاب تودروف: الشعرية،دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 ، ص89.

(190) انظر:أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال نماذجه، الدار العربية للكتاب،تونس، ط1، 1984، ص26.

(191) انظر ترجمته لكتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية) الصادرة تحت عنوان: بناء لغة الشعر:جون كوين، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985، ص23-24. عن: مقارنة بين ترجمتين عربيتين، ص117.

(192) انظر: ذلك في الإنزياح وتعدد المصطلح، ص65-66.

(193) انظر:الأسلوبية والأسلوب، ص158.

(194) انظر:قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984، ص44.

(195) انظر:إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص85.

(196) انظر: المصدر نفسه، ص155.

(197) انظر:الانحراف مصطلحا نقديا، ص2.

(198) انظر:المصدر نفسه، ص6.

إن هذه التعددية الاصطلاحية التي طبعت الإنزياح بإشكالية ناتئة في الخطاب العربي، اجتاحت ــ قبل ذلك ــ الخطاب العربي الذي تبنى مقولات شاخصة استتبت فيه بوصف كل منها مكافئا اصطلاحيا للانزياح، كما يشي بذلك المسرد الذي أعده المسدي[١٩٩]، ليكشف فيه عن الدوال المعبرة عن الواقع اللغوي العرضي الطارئ الذي ينبثق عن الواقع اللغوي الأصل.

و أدل على ذلك، أن كوهين الذي أوقف كتابه (بنية اللغة الشعرية) لاكتناه هذه المقترب النقدي، وصدر فيه عن منهج واضح، استدعاه الهوس التعددي الاصطلاحي إليه، فراوح بينه وبين مصطلحات قريبة لكنها تحمل تلوينات دلالية مختلفة الحدة، مثل انعطاف(Detour)، ومخالفة(Infraction)،وخرق(Transgression) او (Violation)[٢٠٠].

وبازاء هذه التعددية الغربية، تحتشد الترجمة العربية لها لتضع مقابلات لغوية لها، فتطال تلك الإشكالية ــ عند العرب ــ برفدٍ جديد، وعلى سبيل التمثّل، ترجم المسدي مصطلح (Transgression) (عصيانا)[٢٠١]، وترجمه التجديتي (خرقا)[٢٠٢]، وترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (اختراقا)[٢٠٣].

---

(١٩٩) انظر:الأسلوبية والأسلوب، ص٩٦-٩٧، ومساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي، ص٤٨٠ انظر أيضا بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٤.

(٢٠٠) انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٥٣.

(٢٠١) انظر:الأسلوبية والأسلوب،ص٩٧.

(٢٠٢) انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٥٣.

(٢٠٣) انظر:الشعرية:تودوروف،ص٩١.

و إذ تغيّت الدراسةُ الراهنةُ البحثَ العلمي والدراسةَ الموضوعية، فعليها السعي إلى توحيد المصطلح وضبطه وبلورته. هذا السعي الذي يعدّ اشتراطا منهجيا لا مناص عنه للنأي به عن التعثرات الاجرائية في الحقول المعرفية التي تتنازعه، لان"لكل علم اصطلاحا خاصا به إذا لم يعلم بـذلك لا يتيـسر للشارع فيه إلى الاهتداء إليه سبيلا، ولا إلى انفهامه دليلا"[٢٠٤]، وليس من مسلك يتوسل به باحث عن "منطق العلم غير ألفاظـه الاصـطلاحية حتـى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال، ليست مدلولاته إلا محـاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الاقوال"[٢٠٥].

إن أهمية المصطلح تنبثق من كونه وحدة لغوية دالة "تـسمي مفهومـا محددا بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"[٢٠٦]، وان هذه الوحدة تنماز عن اللفظ الادائي في اللغة، في كون الأخير صورة للمواضعة الجماعيـة، فـي حين أنها ـ أي تلك الوحدة ـ في سياق نفـس النظـام اللغـوي تـصبح مواضعة مضاعفة،إذ تتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهي ـ إذن ـ نظام مزروع في خبايا النظام التواصلي الأول، هي، بـصورة تعبيريـة أخرى، علامات مشتقة من جهاز إعلامي أوسع منه كمّا و أضيق دقة[٢٠٧]

---

[٢٠٤] كشاف اصطلاحات الفنون: محمد علي الفاروقي التهانوي، تحقيق:د.لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٨٢هـ ـ ١٩٦٣م، ج١،ص١.

[٢٠٥] انظر:قاموس اللسانيات،ص١١.

[٢٠٦] مقدمة في علم المصطلح: د.علي القاسمي، الموسوعة الصغيرة،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥ ،ص٢١٥.

[٢٠٧] انظر:قاموس اللسانيات،ص١٣.

وتأسيسا على هذا، فان علينا العثور على المكافئ الاصطلاحي الدقيق وارسائه، من بين تلك التعددية الشاخصة التي تتراشق لاكتناه أسرار البنية المفهومية التي التقت عندها تلك الدوال.

إن محاولة إضفاء الشرعية على ذلك المكافئ الاصطلاحي،تستدعي مصادرة مبررة لحشد الدوال الحافة به، ويظل الانتقاء موكولا إلى قابلية الاستقطاب والتمثل الثيمي والتفرد بسمة فارقة. وهذه خصائص انماز بها (الإنزياح)، فاكتسب ـ على وفق متصورنا ـ شرعية (الاطلاق) من بين تلك الدوال التي جنح البحث الراهن الى إغفالها وتفادى تبنّيها، لكونها مصطلحات غير ناجزة. إن هذا الاختيار لا يتهدّده الاعتباط، ومسوّغاتهُ تُعزى، مرة، إلى ما يعصف بهويات تلك الدوال من مآزم على الصعيد النظري والإجرائي، تستبيح مقوماتها الاصطلاحية، ومرة اخرى، الى ما يترشح عن الإنزياح من قيمة موسومة ـ فضلا عما سبق ـ بالثبات والاستقرار العلمي.

وسنرصد ـ فيما يلي ـ مسوغات تغييب تلك الدوال،ودواعي اختيار الإنزياح، بوصفه مصطلحا مهيمنا ناجزا:ـ

أولا: يثير لفظ (العدول) شكوكا في عدم جدوى استعماله، مقابلا اصطلاحيا معاصرا للانزياح،لأسباب منها: اننا لا نميل إلى الاحتماء بالموروث لإحياء مصطلح عربي قديم، نفضّ به اشكاليتنا، ونتوحّد عليه، وان كانت بعض أصداء المصطلح ـ قيد الدرس ـ قائمة، وارهاصاته منبثّة فيه.

وهذه دعوى، ان صحت، فانها تنقض ما يسلّم به أستاذنا احمد مطلوب ــ بعد أن استبعد كون المصطلح النقدي الحديث واقعا في إشكالية اصطلاحية حقيقية، وعزا افتعالها إلى انقطاع بعض المهتمين بقضايا الأدب ونقده عن التراث العربي ــ وهو يرى أن فض تلك الإشكالية (المفتعلة) ــ حسبه ــ مرتهن باللجوء إلى التراث العربي الضخم ليسعد الباحث بما فيه من مصطلحات كثيرة[٢٠٨].

فمسلمته، تلك، تلغي ما تخضع له المفاهيم النظرية والإجرائية في الأدب من سنة تطوّر وتغيير، فضلا عن انبثاق معارف وتصورات وأفكار حديثة، يستدعي الوقوف عندها وسبرها والتنظير لها جهازا من المصطلحات الحديثة، تناط به مهمة الكشف والتنظير، هذا من جهة،ومن جهة أخرى فان اللجوء إلى التراث وتوظيف مصطلحاته توظيفا قسريا خارج حقله المعرفي الذي اشتغل فيه، لننقل به "مفاهيم جديدة،قد يفسد تمثل المفهوم الجديد والمحلي على السواء، ولا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفا، لان هذا يؤدّي إلى مشترك غير مرغوب فيه، بالإضافة إلى سوء الفهم"[٢٠٩].

إن هذا النزوع صوب إحياء اللفظ التراثي واستخدامه في غير معناه الدقيق يجعل مدلوله يتوارى، حينا، خلف المفهوم التراثي،"ويتسلل أحيانا

---

[٢٠٨] انظر: معجم النقد العربي القديم، ج١، ص٢٦-٢٧.

[٢٠٩] المصطلح اللساني، عبد القادر الفهري، الملتقى الدولي الثالث للسانيات ــ سلسلة اللسانيات، العدد٦ سنة١٩٨٦، ص١٤٥، نقلا عن:المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية: د.احمد مختار عمر، مجلة (عالم الفكر) الكويتية، مجلد٢٠، عدد الثالث، سنة١٩٨٩ ،ص١٥.

أخرى، وعليه مسحة من الضباب تعتم صـورته الاصـطلاحية، فتـتلابس القضايا، ويعسر حسم الجدل بين المختصمين"[٢١٠].

وتحت مظلّة هذا التنظير،وباسمه، نوهض العدول في دراستنا هذه، ومن بين مسوغات تلك المناهضة:

أ ــ إن الوعي الطليعي للعدول في الموروث،هو وعي لغوي - كما مر- أي انه لم يتغرّب كثيرا عن مناخه اللغوي ليستقل بمدلول اصطلاحي خص به.

ب ــ استعماله في الخطاب الموروث في سياق محدد،وتعايشه السلمي معه ــ كما أسلفنا ــ لا يستوعب فاعلية المدلول بالصورة التـي انبثـق بهـا حديثا.

ج ــ تبعا لما سبق، فــ(العدول) لا يتصلّب ــ إذا ما اسـتخدمناه ــ عنـد حدود ما ترسيه دلالته الاصطلاحية الراهنة،إذ يشتبك مع تلك المـصاحبات الدلالية، فينبثق ــ بسبب ذلك ــ (تراسل دلالي) أشبه بتراسل الحواس، مما يخلخل نموذجيّته أو هويته الخاصة.

ثانيا:- على الرغم من شيوع (الانحراف)،واتـصافه بقـوة تداوليـة،فان دراستنا ستتفادى تبنّيه،لان مآزق كثيرة تتخوّن هويته الاصطلاحية، منها:

أــ محدوديته، وتخبّطه في آفاق ضيقة، ولا أدلّ على ذلك مـن أن بعـض الأسلوبيين، الذين يدين لهم كوهين بالكثير من مفاهيمه، يعدّون الأسـلوب ــ وطبقا لليوسبتزر ــ (انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة)، وحـين تـسلّم كوهين منهم مفهوم الانحراف (Departure) لقيمته الإجرائية الكبيرة فـي

---

[٢١٠] قاموس اللسانيات،ص٥٥-٥٦.

التعريف والتحديد، لاحظ محدوديته، لارتباطه بفهم ضيق للأسلوب نابع من كونه ظاهرة فردية مرتبطة بكاتب ما، مما دفعه إلى اللجوء إلى فهم أوسع وارحب من هذا، انطلاقا من إيمانه بوجود عنصر ثابت (invariant) في اللغة الشعرية يظل موجودا على الرغم من اختلاف الشعراء، بمعنى أن ثمة طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار(٢١١).

وإذا كان ثمة اصطناع حواجز، عند بعض الغربيين، بين الإنزياح (Deviation)والانحراف (Departure) ـ كما هو مبين في السياق الآن ـ فان تلك الحواجز تدق في الخطاب العربي المعاصر، وقد تحتجب، في الممارسات النظرية والإجرائية، بحيث أن وهم التفريق لا يجد سبيلَه إليهما فيه، إذ أن التمايز بينهما، لا يكاد يتعدى ـ استنطاقا للسياقات النصية التي انبعثت فيها عند العرب ـ التفاوت في درجة الشيوع.

ب ـ ما في لفظ (الانحراف) من مدلولات لها مردودات غير مريحة، أو إيحاءات أخلاقية سلبية، جعلت البعض لا يخفون ضيقهم بها، ويتغاضون عنه فينصرفون عنه إلى غيره(٢١٢)، ذلك أن (الانحراف) دال يصف السلوك والمنهج والطريقة ولا تتعامل معه نفس الإنسان براحة وطمأنينة لما له من آثار تجعل النفس تتعامل معه تعاملا ليس بعيدا عن الحرج(٢١٣).

---

(٢١١) انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٥٢.

انظر أيضا: مفاهيم الشعرية،ص١١٧.

(٢١٢) انظر:الانحراف مصطلحا نقديا،ص٢، وبلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٣.

(٢١٣) انظر:الانحراف مصطلحا نقديا، ص٢.

ج ـ وتأسيسا على(ب)، وفضلا عن حمولاته الدلالية الأخرى التي تلازمه فقد أخفق (الانحراف) في أن يكتسب ـ في إجراءاته الوصفية والتحليلية ـ (الفرادة) المهيمنة بوصفها اشتراطا للاصطلاحية.

ثالثا: إن ما يمارس نوعا من الاعتراض على اصطلاحية(الانتهاك)، كونه لا يَرِد إلا مصاحَبا بدال آخر أو بعض دوال،لها حرية الاستبدال فيما بينها، دونما تهيب، في سياقاتها، لتعضيده أو تنشيط مدلوله وإرسائه. فهذا (الكون) يجعله غير صالح إجرائيا إلا بما تمنحه - كما قلنا آنفا- تلك المصاحبات من مردودية التشكل اصطلاحيا.

رابعا: أما سائر الدوال في تلك المنظومة، ففضلا عن ان استعمالها جاء متداخلا وهي في طور التشكل، ولم يُمْنَح قوى تداولية، فإنها قاصرة وغير مستوعبة لمدلول واضح، لذلك فهي مفاهيم، وحسب، تخلت عن مقومات الاصطلاح، ونحن إلى عدِّ كل منها (مكافئا دلاليا) أميلُ من أنْ نعدّه (مقابلا اصطلاحيا)، ناهيك عما يعيق من استخدام بعضها من تعثرات، منها ان لهذا البعض مدلولا اصطلاحيا (قديما) لا يتسع لدلالة الاصطلاح في التشكيل المعاصر، وعلى سبيل التمثل، فالتجاوز ـ وهو من بين دوال تلك المنظومة المعاصرة ـ يعني طبقا للمتصور في الوعي النقدي القديم "أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه"[٢١٤].

---

[٢١٤] العمدة في محاسن الشعر وآدابه:ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ج١،ص٣١٣.

خامسا: انضوى المجاز في مجمل علاقاتـــه وأشـــكاله - حـــسب تـــصور البعض- تحت مظلة الإنزياح[٢١٥]، وربط بعض آخــر الإنزيـــاح بالمجـــاز والاستعارة[٢١٦]. هذا الانضواء أو الربط له ما يسوغه، وهو ان المجـــاز، في أحد حدوده، يتماهى مع الإنزياح، فالمجاز ـــ طبقا للجرجاني ـــ "مفعـــل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه اصل اللغـــة، وصف بأنه مجاز على معنى انهم جازوا به موضعه الأصلي أو جـــاز هـــو مكانه الذي وضع فيه أولا"[٢١٧].

ومماهاة كهذه، لا تغرينا بإطلاق (المجاز) على البنيـــة المفهوميـــة التـــي يكتنهها (الإنزياح)، إذ لا يسلم هذا (الإطلاق) من اعتـــراض[٢١٨]، ذلـــك أن المجاز ـــ وان خلف بصماته في الإنزياح ـــ لا يتواءم معه فيما تلبس كـــلا منهما الخطابات المعاصرة من تصور في الممارسة او التنظير، فضلا عـــن ان المجاز تختلف دائرة أشكاله اتساعا و ضيقا باختلاف المشتغلين به فـــي

---

[٢١٥] انظر:البلاغة والأسلوبية: د.محمد عبد المطلب،ص٤ وص٦٨.

[٢١٦] انظر مثلا:مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني..ص١٩٩، ونظرية المعنى في النقد الأدبي،ص٨٥، وكتاب المنزلات،منزلة الحداثة،ص٨٥.

[٢١٧] أسرار البلاغة،ص٣٦٥.

[٢١٨] من الجدير بالذكر، ان ثمة معترضاً على هذا الإطلاق بحجة أن لا علاقة بينهما،لان المجاز ينحصر ـــ حسب هذا المعترض ـــ في المستوى الدلالي فقط، في حين ان الإنزياح يشمل المستوى الـــدلالي وغيـــره كالمستوى الصوتي والمستوى التركيبي اللذين يخرجان ـــ حسبه ـــ من دائرة المجاز. (انظر: مقارنة بين ترجمتين عربيتين،ص١١٧.

وليس بخاف خطل هذا الرأي،ذلك أن المجاز يشتغل في المستويات كافة ايضا، كما سيلقانا بعد سطور فـــي المقتبس عن ابن قتيبة.

الوعي النظري الموروث، ففي حين نجد الإطار العلم للمجاز عند ابن قتيبة ــ على سبيل التمثّل ــ يلفّ فضاءات ومذاهب وأساليب متعددة في قوله: "وللعرب المجازات في الكلام ومعناها:طرق القول ومآخذه ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم، والتأخير، والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص مع أشياء كثيرة سنراها في أبواب المجاز إن شاء الله تعالى"[٢١٩].

فإن الرازي(٦٠٦هـ) لا يعدّ (الكناية) في المجاز [٢٢٠]، وتابعه الخطيب القزويني في ذلك[٢٢١]، واختلف آخرون في عد التقديم والتأخير في المجاز[٢٢٢]. إن هذين الشكلين، وسواهما، لا يتيسّر لنا أن ننفي عنهما اشتغال الإنزياح فيهما، فاستبعادهما عن مدارِ مصطلحٍ أُريدَ له أن يكون مقابلا اصطلاحيا للانزياح، يعدّ تقويضا لموضوعية تلك المقابلة غير المتكافئة، وسببا لإمكانية النزوع نحو الاستبدال، فيما بينها. وبعد... فهذه التسويغات ناجعة[٢٢٣] ــ فيما نرى ــ لنبذ المجانية

---

(٢١٩) تأويل مشكل القرآن:ابن قتيبة، تحقيق احمد صقر،دار التراث،القاهرة، ط٢، ١٩٧٣ م، ص٢٠.

(٢٢٠) انظر:نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز،مطبعة الآداب والمؤيد،القاهرة،ط١ ،١٣١٧ هـ، ص١٠٣.

(٢٢١) انظر:الإيضاح: تحقيق جماعة من علماء الجامع الازهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ص٢١٣.

(٢٢٢) انظر: البرهان في علوم القرآن، ج٣،ص٢٣٣.

(٢٢٣) وليس لنا أن نستعين بالمسوغات الاعتباطية التي ذكرها البعض ممن اعتمد هو الآخر مصطلح (الإنزياح) مفضلا إياه على سائر المصطلحات الأخرى، فمن تلك المسوغات:أن الإنزياح"يعد ترجمة دقيقة وموفقة للمصطلح الفرنسي (Ecart) " ومنها أيضا، قوله: "إذا صح أن جرس اللفظ يمكن أن يكون له=

الاصطلاحية تلك، ومقاربة الإنزياح الذي عمد اليه بحثنا ليبوِّئه، في تلك المنظومة، مكانةً ذات استقطاب وتمثل،أهّله لها:

أ ـ كونه ـ وفقا للوعي التصوري والتحليلي المطروح عنه ـ مصطلحا ناجزا ذا فاعلية إجرائية ونظرية.

ب ـ اكتسابه هويته الاصطلاحية بفضل شيوعه في ترجمة اضخم عمل أتاح إخصابا لنظرية في الإنزياح[٢٢٤]

ج ـ انغلاقه على دال مركزي مستقر وثابت،يتصلب ـ إلى حد كبير ـ عند حدود مدلوله الاصطلاحي،ذلك ان معناه اللغوي،وهو أزاح الشيء (...)وانزاح ذهب وتباعد)[٢٢٥] خافت الحضور عند الاستعمال، فلا يزاحم معناه الاصطلاحي، أي ان ثمة (أحادية معنى) بحيث لا تتبادر ـ معها ـ إلى الذهن حمولات دلالية أخرى تعصف بهويته الاصطلاحية، وإذن، فخروجه عن طبيعته الوضعية يشجع على ترجيحه وتبنيه.

=تعلق بدلالته، فان تشكيل (الإنزياح) الصوتي و ما فيه من مدّ، من شانه أن يمنح اللفظ بعدا إيحائيا يتناسب وما يعنيه في اصل جذره اللغوي من (التباعد والذهاب)".

حقا ان (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل واحد منهما مدّا،بيد انه مدّ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم ان الفعل منهما يفتقر إلى ذلك المدّ الذي ينطوي عليه (انزاح). وهذا فعل مطاوع ينطوي على فعل آخر وراءه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو ـ إذن ـ يستدعي بحثا عن سبب لهذا الإنزياح، وإذا كان الأمر نفسه موجودا في (الانحراف) فليس موجودا في(عدل) من العدول" (انظر:الإنزياح وتعدد المصطلح،ص٦٦-٦٧).

وجليّ واضح،خطل هذه المسوغات ورطانتها وترفها التنظيري.

[٢٢٤] لاشك أننا نشير إلى ترجمة محمد لولي ومحمد العمري لكتاب بنية اللغة الشعرية، ذلك أن ترجمة احمد درويش له تحتاج ـ طبقا لرأي البعض ـ "إلى إعادة نظر شاملة، لندرة ما سلم منها"،فضلا عن ان مصطلح (الإنزياح) قد لحقه ضيم كبير في هذه الترجمة التي تبنت (المجاوزة) مصطلحا بديلا.

انظر:مقارنة بين ترجمتين عربيتين،ص١٢٣و١١٧.

[٢٢٥] لسان العرب،مادة (زيح)،ج٢،ص٤٧٠.

د ـ اشتغاله في البحث عن العنصر الثابت في لغة جميع الشعراء برغم اختلافاتهم، فهو ـ إذن ـ غير مختص وغير فردي[٢٢٦].

هل يمكن الإلماح ـ إذن ـ إلى أن ثمة (إقصاء) لتلك المنظومة عن مجال بحثنا في الإنزياح؟

١ـ لعل من الصعوبة بمكان، أن نتداول الإنزياح، تنظيرا وممارسة من دون لغة واصفة، أو تحديدا،بدون مكافئات لغوية تنهض بتعريفه، وبمعنى آخر،فان إيواء تلك الدوال إلى بحثنا إنما تكون لتثبيت التدالّ (الاشتراك الدلالي) لا الاصطلاحي بينها، فهي ستنكب لتعضيد المعنى المومأ إليه.

فالبحث ـ إذن ـ سينتدب ـ لغويا ـ بعضها، وتحت اقتضاء الضرورة والمقام، لخدمة الارتكاز الاصطلاحي المهيمن للانزياح. ولا يُعَدُّ ما ينوجد من تنوع غير ناتئ، دالا على التصادم والتعارض فيما بين تلك الدوال في بحثنا، إذ سيلوذ اقتران بعض الدوال وترادفها بمثل ذلك التسويغ.

وتأسيسا على هذا، فان بعض ـ أقول بعض ـ ما انبثّ من تعددية اصطلاحية في بحوث غيرنا، فوسمت المصطلح ـ حسب البعض ـ بالانفلات والفوضى[٢٢٧]، يعزى إلى مثل هذا الدأب المسوغ، وتلقانا شواهد هذا ـ مثلاـ في صيغ كهذه: "الانحراف يعني العدول عن الأصل"[٢٢٨] و"الانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الاتيان باللامتوقع"[٢٢٩] و"إن الإنزياح هو انحراف اسلوبي" [٢٣٠] و"الإنزياح اللساني يتناسب مع بعض

---

[٢٢٦] انظر:مفاهيم الشعرية،ص١١٧.وانظر: الإنزياح عند جان كوهن ص٥٢.

[٢٢٧] انظر:الانحراف مصطلحا نقديا، ص١٦.

[٢٢٨] اللغة والإبداع،مبادئ علم الأسلوب العربي،ص٨٦.

[٢٢٩] الأسلوبية،مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٢٣.

[٢٣٠] أسلوبية الرواية،ص٦٢.

الانحراف عن القاعدة"[231] و"تشكل عملية الانحراف(...) خرقا وانتهاكا لحدود اللغة"[232]، و"ينظر إلى الأسلوب على انه انحراف عن النمط،وانتهاك له ومخالفة"[233]....الخ.

ولنا أن تعزو بعضا آخر من أشكال الاختلاط إلى عدم وثوق بعض الباحثين من مدى صلاحية مصطلحه، أو من مدى قوة تمكنه من الاصطلاحية، فهم – حين يقربون التسمية بأكثر من مسمى – "يؤكدون بصورة جلية واضحة انهم لم يكونوا مطمئنين لما يذهبون إليه"[234].

٢ ـ ثمة صعوبة أخرى تطيح نوعا ما ـ بمثل هذا (الإقصاء)، تنبثق جراء تعاملنا مع النصوص التي نتمثلها أو نقتبسها، والتي تتبنى دالا من تلك الدوال، ففي (التمثيل) سوف نُلبِس تلك النصوص – وفي الحدود المتاحة – مصطلح (الإنزياح)، مادامت تلك النصوص قد استخدمت ذلك الدال المكافئ بوصفه مقابلا اصطلاحيا للانزياح، ومادام التماثل بينهما آيلا إلى صلاحية الاستبدال تلك.

أما في حالة الاقتباس التنصيصي، فليس لنا ـ وفي غياب حرية الاستبدال هذه – إلا تثبيته في بحثنا، على ألا يعني تثبيت ذلك الدال – بحال– تبنينا له.

(٢٣١) الأسلوب والأسلوبية:بيير جيرو،ص٥٥.

(٢٣٢) الانحراف مصطلحا نقديا،ص٩.

(٢٣٣) الأسلوبية،مدخل نظري ودراسة تطبيقية،ص٣٤.

(٢٣٤) الانحراف مصطلحا نقديا،ص٤.

الفصل الثاني
الأصـــــول والمقـــــولات

يمتاز المفهوم ـ قيد الدراسة ـ بتعدديـة مرجعياتـه في الرصيد الموروث، فثمة حشد من الأصول التأسيسية وما انبثق على مهادها من مقولات تدين في كل إجراءاتها لهضمها لمفهوم الإنزياح، وسعيها لتطويعه ليكون وسيلة إجرائية ـ لا محيد عنها ـ للتكهّن بآليات اشتغال الشعرية في المنجز الإبداعي.

تلك الأصول والمقولات استقرّت بوصفها معطى لمحاولة تأصيل حركة الدرس البلاغي والنقدي، واستقتْ مقتربات الفلاسفة المسلمين، واستثمرت البحث اللساني العربي،حين تحرّتْ ما في اللغة من منبهات أسلوبية حادث فيها تلك اللغة عن السبيل الأمثل الذي ينشط فيه خط المعيار، وكبحث تقريرية القاعدة اللغوية، وهيمنتها.

إن مباشرة تلك الأصول والمقولات واستجوابها،تترشح عنها قيمة مفهومية موحدة تمثل العصب السري الذي يشدها الى بعضها، وينزع بها إلى الاقتراب من موضوع بحثنا أو الانتماء إليه،ومنها:

١ـ الإغراب:

إن نسبة تواتر هذا الاصطلاح ضئيلة ـ إلى حد ما ـ وقد تنزّل عند القدامى في سياقين: أولهما ذو سطوة على الآخر، وشيوع، تترسم ملامحُه

في قول الجاحظ (٢٥٥هـ): "فكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميًا، ساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا"[٢٣٥]. ومحصّل هذا السياق: "تجنّب السوقي والوحشي"[٢٣٦]، وعدم تكلف الغريب الشارد في اللغة.

ولا غرابة في أن يولي الموروث النقدي هذه النظرة أهمية، ذلك أنها وجدت لها سندا نظريا انضوى تحت لواء (شروط الفصاحة) التي ما فتئوا يعدّونها إلزامات منهجية يغرِّبُ الإخلالُ بها الشعرَ عن وظيفته (الإبلاغية)و (الجمالية). وقد ضمنت تلك الإلزامات ــ فضلا عن (غرابةِ اللفظ) ــ (غرابةَ المعنى) التي تنتفي معها ــ حسبهم ــ صفة الفصاحة عن الكلام[٢٣٧]

إن هذا السياق تكتسي فيه(الغرابة) تصورا لا نستلهم من خلاله المعطى النظري الذي ينصبّ في عصب دراستنا والذي يعلن عنه السياق الثاني الذي ترقى بوادره إلى الجاحظ في قوله: "الناس مُوَكّلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذ"[٢٣٨].

هذا التصور للغرابة لا يتسرب منه ما في السياق الأول من معنى، إذ يُقْصي كل ما هو مألوف،و(موجود راهن) عن مجال(الشعر)، ويقصر مدار اشتغال الشعرية على (الغرابة) "لان الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان ابعد في الوهم كان أطرف، وكلما

---

(٢٣٥) البيان والتبيين، ج١، ص١٤٤.

(٢٣٦) المصدر السابق،ج١، ص٢٥٥.

(٢٣٧) انظر:الإيضاح

(٢٣٨) البيان والتبيين،ج١،ص٩٠.

كان اطرف كان أعجب، وكلما كان اعجب كان أبـدع"[٢٣٩]. ولهـذا وجـدنا الجاحظ يبدي إعجابه بالمعنى لأنه "غريب عجيب"[٢٤٠]، ولهذا، أيضا، طفق يعارض شعرا خليا من الغرابة، ويزعم أن صاحبه لا يقـول شـعرا أبـدا، ويغضّ منه وان تمتّع هذا الـشعر بحظـوة عنـد واحـد كـابي عمـرو الشيباني[٢٤١].

هذه الإمكانات النظرية التي تنبثق عن تصور الجاحظ للإغراب، اختزلت عند القاضي عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ) إلى الـسنن البنائيـة التـي اختطها المحـدثون،حين جنحـوا إلـى التجنـيس والمطابقـة، وتكلفـوا البديع،واحتفلوا بالاستعارة، فهو يقول: "وكانت العرب إنمـا تفاضـل بـين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنـى وصـحته، وجزالـة اللفـظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشـبه فقـارب، وبـده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بـالتجنيس والمطابقة، ولاتحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض. وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيـت بعـد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع

---

[٢٣٩] المصدر نفسه،ج١،ص١٨٩-٩٠.

[٢٤٠] الحيوان: الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي واولاده بمصر، ١٣٦٢هـ ١٩٤٣م، ج٣، ص٣١١.

[٢٤١] انظر: المصدر السابق، ج٣، ص١٣٠.

تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عـن أخواتهـا فـي الرشـاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها"[٢٤٢].

وقد ورث الخطاب النقدي والبلاغي مفهوم الإغـراب، فـي تمظهـرات نستشف وراء تعددها الجريَ وراء التصور الجاحظي لـه، وجمـاع هـذه التمظهرات يتنـزّل عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في صيغتَيْ: "رد البعيـد الغريـب إلـى المـألوف القريـب"[٢٤٣] و"إيجـاد الائـتلاف فـي المختلفات"[٢٤٤] اللتين اجترحهما كمسوّغ ناجع لبلاغة التشبيه الذي ينزع ــ كيما يكون شعرياــ إلى أن يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقـة، ويعقد بين الأجنبيـات معاقـد نـسب وشـبكة[٢٤٥]، ويتوسـل "للغريـب بالحميم،وللجديد الصحبة بالحبيب القديم"[٢٤٦]،ويؤلف ــ كيما يعمـل عمـل السحرــ بين المتباينين حتى يختصر بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب[٢٤٧].

تتوفر أطروحات الجرجاني هذه على ظلٍّ من تـصور الجـاحظ الآنـف للغرابة،وقد أفضى هذا التصور بكلّ منهما إلى إيمانٍ نظري بانحسار مجال اشتغال شعرية الشعر ضمن إطارٍ يستقطب (الغريب)و (البعيد) و(المتنـافر) و(المتباين) و(المختلف)، وينفلت من بين يدي سيادة المألوف المبذول.

---

[٢٤٢] الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيـق محمـد أبـو الفـضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٣٣-٣٤.

[٢٤٣] أسرار البلاغة،ص١٣٤.

[٢٤٤] المصدر نفسه،ص١٣٦.

[٢٤٥] ينظر:المصدر نفسه.

[٢٤٦] المصدر نفسه،ص١٠٩.

[٢٤٧] ينظر:المصدر نفسه،ص١١٨.

هذا التصور للإغراب التقى عنده خطابنا الموروث وأرسطو على بعد الشقة بينهما، فقد تشرب أرسطو هذا الفهم وفاضت به صيغته: "فان العجيات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجيب يحدث اللذة"[٢٤٨] لذلك شدد على أن يضفي على اللغة الإبداعية "طابع الغرابة لان الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتع"[٢٤٩].

ولنا أن نمسك بدلالة هذه الصيغة في قوله"والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت ألفاظ دراجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة(...). وتكون بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدراج، واقصد بذلك "الكلمات الغريبة(الأعجمية)، والمجاز، والأسماء المحدودة(المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج"[٢٥٠].

فالإبداع في اللغة الشعرية، على وفق أرسطو، ينبني على مهاد من (الغرابة) التي تتنزل بين ثنائية (الابتذال/البعد) او(السقوط/النبل) أو(الوضوح/الغرابة) أو(الاستعمال الدراج/الغرابة)، فاللغة ـ حسبه ـ يجب أن تكون مُزيجا من الألفاظ، فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر الأنواع التي ذكرناها، بينما

---

(٢٤٨) الخطابة:أرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩ م، ص١٨٦.

(٢٤٩) فن الخطابة: أرسطو طاليس، ترجمة وتعليق وتقديم د.عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص١٩٦.

(٢٥٠) فن الشعر: أرسطو طاليس، ص٦١.

نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدراجة [٢٥١]، والغرابة تكمن ـ إذن ـ عند أرسطو، في النص الشعري الذي يتنازعه عنصران: أولهما " مردّه إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مردّه إلى التعابير الغربية التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه فهي كـ (الغرباء) بين (أهل المدينة) [٢٥٢]".

وظَفَرْنا بهذا الاصطلاح عند أرسطو، دعانا للمثول أمام كتب الفلاسفة المسلمين التي تعلوها سماء من وصاية أرسطو النظرية وتصوراته التي استنفدتْ اغلبَها معالجتُهم النظرية، سواء في انتحاء سمتها أم في شرحها، وإن كان دأبهم في الشرح أحيانا ـ كما هو معروف شائع ـ الانفلات من قبضة الفكر الأرسطي، وعدم التقيد بحرفية رؤاه حتى ليكاد يعفو معها الأصل.

وقد صادفنا ـ بفضل هذا المثول ـ المصطلح عند ابن سينا (٤٢٨هـ)، وابن رشد(٥٩٥هـ)، وقد بدا منبتّا ـ إلى حد ما ـ عن المنزع الأرسطي، فهو معني بالمستوى التركيبي للغة، لأنه يشير إلى العدول الذي يصيب التركيب اللغوي المألوف، فيخرق العادة بسبب من (التقديم والتأخير)

---

[٢٥١] المصدر نفسه، ص٦٢.

[٢٥٢] الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدة، ط١، ١٩٨٢م، ص٥٩.

أو (الحذف والزيادة) أو (النقصان) أو (القلب)، لهذا وُسِمَ بأنه إغراب بحسب القول أي التركيب، لا بحسب الألفاظ[٢٥٣].

ثم إنهم، في منجز تنظيري آخر، عزوا ما يؤجّج اللمحة الشعرية في اللغة الإبداعية إلى كل ما هو (غريب) بعزوفها عن ما يعهده متلقيها من سائد أو تقليدي، واعتدادها بما هو غير مألوف يحقّق اللذّة والتعجّب حين يصدم المتلقي ويفاجئه بالغريب، لذلك خصّوا الشعر بالغريب النادر، وأنكروا عليه إيواء المألوف المبتذل[٢٥٤]، فلا غرابة بعد ذلك في انّ منحَ الشرعية الشعرية أو سلبها عن الآليات التي تشتغل بها اللغة موكولٌ ـ حسب بعضهم ـ إلى وجود الإغراب في النص، أو عدمه، ذلك"أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب.وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة،كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فانه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله المعارف[٢٥٥]"

هذا مَثَلٌ عن بعض آليات المشغل اللغوي الإبداعي الذي شدّدوا على أنه حيثما يتكفل بإيواء الغريب، فإنه يصير أكثر تخييلا، وبالتالي يتّشح بـ(الشعرية)[٢٥٦].

---

[٢٥٣] انظر:الخطابة من كتاب الشفاء: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م، ص٢٣، وتلخيص الخطابة: ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧م، ص٦٢٣.

[٢٥٤] انظر: الخطابة من كتاب الشفاء ،ص٢٠٦-٢٠٧، وتلخيص الخطابة ، ص٥٥٩،٥٦٠.

[٢٥٥] الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٠٣.

[٢٥٦] انظر: تلخيص الخطابة ، ص٥٤١.

ولعل ما يمكن أن يسفر عنه الاستقراء الذي يستقصي مقـولات سـلفنا النقدية والبلاغية ـ في هذا الصدد، حقيقة أنها لا تزال تدور فـي مـدارج الجاحظ والجرجاني (عبد القاهر)، وربما تراجعت عن شمولية تـصورهما للإغراب، فمثلا نظفر بـ(الاستغراب) عند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ)[٢٥٧] و(الإغراب) عند أسامة بن منقذ(٥٨٤هـ)[٢٥٨]، و(الإغراب) عند ابن أبـي الإصبع المصري (٦٥٤هـ)[٢٥٩]، وقد تصلّب فيما يبلوره هؤلاء من مفاهيم عند إتيان "الشاعر بمعنى غريب لقلته في كلام الناس، وليس من شـرطه على رأى قدامه أن يكون لم يسمع مثله، و إنما شرطه أن يكون قليلا نادرا، وقد رأى غير قدامة فيه غير ذلك،وقال:لا يكون في المعنى إغراب إلا إذا لم يسمع مثله، والاشتقاق يعضد التفسير الثاني، والـشواهد تعـضد تفـسير قدامة[٢٦٠] لان شواهد الباب وقع فيها ما يجوز أن يكون قائله لـم يـسبق

---

(٢٥٧) انظر: نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميـة، بيـروت، د.ت، ص١٥٢.

(٢٥٨) انظر: البديع في البديع في نقد الشعر: اسامة بن منقذ، تحقيق عبدآ.علي مهنا، دار الكتـب العلميـة بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ١٩٨٧م، ص١٩٦.

(٢٥٩) انظر:تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبـي الإصـبع المـصري، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلـى للـشؤون الإسـلامية، لجنـة إحيـاء التـراث الإسـلامي، القاهرة،١٣٨٣هـ، ص٥٠٦. وقد تبنّى المصري اصطلاح الإغراب في عرضه لهذا المفهوم، وقد نصص على انه قد شايع تسمية قدامة، وان كان قد اختار (النوادر)عنوانا لهذا المبحث. انظر ص٥٠٦.

(٢٦٠) وقد تعايش التفسيران في كنف تصور البعض للإغراب، كابن قيم الجوزية (٧٥١هـ) الذي قـرر أن "الغرابة: هي أن يكون بمعنى مما لم يسبق إليه من جهة الاستحسان، فيقال: طريـف وغريـب. إذا كـان عديم المثال أو قليله. والقرآن العظيم كله سهل ممتع ألفاظه سـهلة ومعانيـه نـادرة وأسـلوبه غريـب" ص١٧٢ من: الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن قيم الجوزية، القاهرة، ١٣٢٧ هـ.

إليه، وما يجوز أن يكون قد سبق إليه على قلته، واستدل قدامة على مراده بقول الناس: ورد طريف غريب، إذا جاء في غير وقته، أما كونه لم ير قط فهذا محال، و إنما المراد لم يوجد مثله في ذلك الزمن(٢٦١).

وإذا كان (الإغراب) قد اختزل إلى مجرد القلة أو الندرة عند قدامة، أو الابتكار والاختراع عند غيره ـ كما مرـ في المقتبس عن ابن أبي الإصبع، فإن الإغراب عند هذا الأخير موسوم بتعارضه مع المسبقات الرائجة أي انه تبلور في ظل "مخالفة العادة"(٢٦٢)، فصار معناه "أن يعمد الشاعر إلى معنى متداول معروف ليس بغريب في بابه، فيغرب فيه بزيادة لم تقع لغيره، ليصير بها ذلك المعنى المعروف غريبا طريفا، ويتفرد به دون كل من نطق بذلك المعنى"(٢٦٣).

ثم تبلور الإغراب أو الغرابة في كتابات القرطاجني (٦٨٤هـ)، وغدت مقتربا شعريا خصبا، يشتغل النص الإبداعي في فضائها، وتتعفّى شعريته متى ما كان (خليا من الغرابة) فـ"أردأ الشعرـ على وفق القرطاجني ـ ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة"(٢٦٤). إذا كان القرطاجني قد تسامح ـ شيئا ماـ فنسب الرداءة إلى الشعر، مُبقّياً على انتسابه إلى جنس (الشعر)، دون أن يسلبه هويته المعرفية، فانه شدد، فيما

---

(٢٦١) تحرير التحير، ص٥٠٦.

(٢٦٢) المصدر نفسه، ص٥١٢.

(٢٦٣) المصدر نفسه، ص٥٠٨.

(٢٦٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧٢.

بعد ذلك ــ عن قصد ــ على أن الأجدر بما كان خليا من الغرابة ألا يسمى شعرا أصلا، وان كان موزونا مقفى، لأن "المقصود بالشعر معدوم فيه"[٢٦٥].

وانطوت كتابات الفلاسفة المسلمين ــ قبل القرطاجني ــ على مثل هذا الفهم ــ كما سيمرّ لاحقا ــ وانتهت إليه أثناء فحصها المعطيات الكمية والنوعية الفارقة بين الخطابة والشعر، واشتراطها (التغيير) و(الإغراب) بوصفهما بنى مهيمنة في اللغة الشعرية[٢٦٦].

ويُعدّ ما فات من طرحٍ مفهومي للإغراب أساسا مرجعيا للمقولات النقدية الحديثة عنه التي أسفرت عن إمكانات نظرية خصبة، أهّلته للتسيّد على سائر أركان الشعرية، ولاسيما في الوعي النظري الحداثوي، حيث سنصادف (شعرية الحداثة) وهي"تتخطّى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد"[٢٦٧].

و إذا كانت الشعرية العربية قد عرفت مفهوم الإغراب استقطابا وتمثلا، فان الشعرية الغربية ــ فيما بعد ــ قد بوّأته درجة عظمى، بل ان منها ــ ولاسيما الشعرية الشكلية الروسية ــ ما استلهمت متصوراتها النظرية من فهمها للإغراب (singularisation)، واجتلبت منطلقاتها من وعيها به. فالإعراب "مهمة جوهرية للشكلية، وان قدرا كبيرا من التحليل الشكلي القيّم للأدب يتضمن دراسات في الوسائل المختلفة والظروف التي يحصل بها

---

[٢٦٥] المصدر نفسه.

[٢٦٦] ينظر:نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: د.الفت كمال الرومي، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٩١\١٩٢.

[٢٦٧] الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٩٥.

الإغراب. ينتج من هذا أن هذه الوسائل والظروف تمثل تفسيرا للوسائل البنيوية وللظروف التي يمكن تحديد المسحة الأدبية بموجبها وتمييزها من صيغ وطرائق أخرى للإيصال اللغوي، فاللغة الأدبية، بالموازنة مع اللغة الاعتيادية، لا تصنع الغرابة. إنما هي الغرابة نفسها"[٢٦٨].

والشكلية قدمت نسق الإفراد أو الإغراب، ضمن المنظومة العامة للأنساق الشعرية، مقابل ذلك، فقد تم رفض مبدأ الاقتصاد الفني، الذي كان مفهوما مهيمنا في نظرية الفن[٢٦٩]، والذي دعا إليه سبنسر، وظفر بإعجاب علماء الجمال، ذلك أنه (أي مبدأ الاقتصاد في الطاقة الذهنية) "لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالي، فلو كانت الاستعارة في النثر الإعلامي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود. فالصورة في الشعر والأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع"[٢٧٠].

---

[٢٦٨] البنيوية وعلم الإشارة: تونس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة ،مراجعة د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ ،ص٥٨.

[٢٦٩] ينظر:نظرية المنهج الشكلي: بوريس ايختباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الابحاث العربية، الطبعة العربية الاولى، ١٩٨٢، ص٧٢.

[٢٧٠] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٨٢.

فالغرابة ــ إذن ــ "لا تتجلى إلا لمتلقّ اعتاد على نوع من التـصورات، فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعوّد عليه. الغرابــة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف. الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره، هنــاك، إذن، علاقــة جدلية بين الألفة والغرابة"[٢٧١]، استلهمت الشكلية الروسية منها (الوظيفة الشعرية) التي تنبثق عن خرق الألفة التي تتشرّب الرتابة والآلية أو بصيغة أخرى، تنبثق عن "مقاومة آلية التلقي واستعادة طزاجــة الوجــود. يقــول شلوفسكي، تأكيدا لذلك: إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى انهم لا يحــسون بهــا، ولا يــسمعونها عادة. ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها.. وننظر إلى ما نألفه فلا نراه.. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم، إذ يكفينا أن نتعــرف عليــه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنـــزع الأشــياء مــن إطارهــا المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فــان الـشاعر يعمد الى كسر القوالب (الاكلشيهات) اللغوية ليجبرنا علــى تجديــد تلقينــا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا جدة التصور بعد أن تثلمها العادة، ونكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين[٢٧٢]. ويؤوِّل مثل هذا التــصور بـــ(شلوفــسكي) (Shkiovski) إلى تكريس المجاز وجميع الوسائل الشعرية الخالصة الأخرى

---

[٢٧١] الأدب والغرابة، ص٦٠.

[٢٧٢] النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٨٣١٨٢،

كالأنماط الصوتية والقافية والوزن، لهدف رئيس واحد هو(خلق الغريب)، حيث تهدف الوظيفة الرئيسة للفن الشعري ـ حسبه ـ إلى مناهضة عملية التعويد[٢٧٣].

وإذا كان كل من باوند (Pound) وبريخت (Brecht) قد شارك شلوفسكي في نظريته التي تتبنى (الإغراب)، أو تسقط عليه تصورا جديدا، فإنها ـ طبقا لرأي البعض ـ تنزع بأصولها إلى كولردج (Coieridge) الذي وضعها ـ قبل قرن من ذلك التاريخ ـ حين كتب عن وودزورث (Wordsworth) يقول: "إن غايته العامة منح سحر جديد للأشياء اليومية وإثارة شعور يشبه الشيء الخارق للطبيعة، وذلك عن طريق إيقاظ العقل من خمول العادة"[٢٧٤]. وهكذا شهدت مروقا عن حدود مرجعياتها، باكتسابها (شمولية) عُدَّ بها الفن ـ بصورة عامة ـ وعلى وفق نظرية المنهج الشكلي، وسيلة فاعلة لتحطيم آلية الادراك الذاتية[٢٧٥]، أو لـ"تخليص رؤية الأشياء من آليتها، وجعلها مدهشة"[٢٧٦].

أما مع تينيانوف (Tynianov)، فالإعراب نزع إلى التعميم،كي يؤدي إلى نظريته الأدبية الجديدة التي ترى "أن الواقعة الأدبية خليط غير

---

[٢٧٣] ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، ص٥٧-٥٨.

[٢٧٤] فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ص٢٠٩.

[٢٧٥] انظر: نظرية المنهج الشكلي: ايخنباوم، ص٧٢.

[٢٧٦] نحو علم للفن الشعري: رومان ياكوبسون، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص٢٦.

متجانس،وبهذا المعنى فان الأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات"[٢٧٧]، فلم يعد هذا المفهوم "إلا مثلا لظاهرة اكثر شمولا هي تاريخية المقولات التي نستعملها لتقطيع الوقائع الثقافية، فهذه الوقائع لا توجد في المطلق، على طريقة المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بادراك مستعمليها لها"[٢٧٨]. وفي مقاله (عن التطور الأدبي)١٩٢٧، يبلور تينيانوف هذه النظرية بطرح اكثر وضوحا فحواه: "إن وجود الواقعة الأدبية كواقعة أدبية متعلق بنوعيتها التخالفية (أي بعلاقتها التلازمية بالسلسلة الأدبية، أو غير الأدبية)، وبعبارة أخرى، فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة أخرى، واقعة عادية من الكلام الشائع، وبالعكس، وذلك في علاقةٍ مع مجمل النسق الأدبي الذي تتطور فيه الواقعة المعنية"[٢٧٩]. وهنا يبدو الإغراب والآلية (أو التبعيد والأوتوماتيكية) باصطلاحي الترجمة العربية لنقد النقد)"كمثلين خاصين موضحين لسيرورة التحول الأدبي ككل"[٢٨٠].

وإذا لم يكن همّ البحث الراهن استقصاء كل مقولات (الإغراب)، و إنما استقراء يفحص الإمكانات النظرية التي تصلح لمعايشة موضوع دراستنا، فان عليه ألا يغفل (الإغراب) لدى السرياليين، الذين محضّوه في متصورٍّ يمتثل كثيرا إلى مجاري الشكلانيين، حيث تبنى زعماء السريالية فكرة: أن

---

(٢٧٧) نقد النقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة د.سامي سويدان، مراجعة د.ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص٣٦.

(٢٧٨) نقد النقد، ص٣٧.

(٢٧٩) المصدر نفسه.

(٢٨٠) المصدر نفسه.

أساس الفن هو انه"بعث للمدهش الغريب"[٢٨١]، ونجد صدى هذه الفكرة أكثر مثولا فيما أظهره (جان كوكتو)، أحد أقطاب السريالية الفرنسية، من وعي نظري بهذا المفهوم، حيث كتب عام ١٩٢٦ـ محدِّدا بذلك وظيفة الشعرـ "فجأة..مثل وميض البرق،نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فسنداعب الكلب، أو نستقل العربة، أو نسكن المنزل، لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر، يرفع الحجاب بكل معاني الكلمة، ويكشف لنا عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية، ولنتناول أي شيء مألوف وننظفه ونجلوه ونضعه في أبهى أشكاله، فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه وطزاجته وقوته الهائلة، هذا هو عمل الشاعر الأصيل"[٢٨٢].

لقد دفعنا استقراء ارثنا النقدي والبلاغي في مضايق الشعرية الأرسطية، أو في مسالك الشعرية الشكلية الروسية، أو في غيرها، سعيا لتدعيم مكتسبات موروثنا بأسانيد غريبة، باتت في عرف اغلب الدارسين راتبة، لتوفّرها على جهاز من المفاهيم تتمتّع بقبول شبه مطلق لفرط انضوائها تحت حركات ومذاهب راسخة واحتمائها بسطوة أقطابها ونفوذهم.

---

[٢٨١] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٨٣.

[٢٨٢] المصدر نفسه، ص٨٤.

٢ ــ التغيير:

إن استنطاق المرجعيات الموروثة لـ(التغيير) يوقفنا عند سياقات متباينة تَحصَّلَ للموروث بها تأسيس مفاهيم للتغيير، منها ما يحدّه بُعْدٌ اصطلاحي، ومنها ما يسجل غياب هذا البعد عنه. وأول السياقات هذه، يستبطن المعنى اللغوي للتغيير، ويسفر عن مفهوم "التحول" و"التبدل" و"الاختلاف"، وهي الدلالة ذاتها التي استنزفها من التغيير المعجم اللغوي، وخلص إليها[٢٨٣]، ولا نريد أن نتخبط في تتبّع هذا المفهوم عبر آفاق رحبة في سياق مستهلك بحيث يضيع معه القصد. هذا السياق ليس له بعد اصطلاحي كالذي تنزّلَ فيه السياق الثاني في الموروث النقدي والبلاغي، ففي الموروث النقدي آلَ (التغييرُ) إلى مدونّة انضوى في إطارها معنى: "أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك"[٢٨٤]، وهذا ــ حسب ما يرى قدامة ــ جنس من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، ويمثل له بقول بعضهم يذكر سليمان(ع):

"ونسج سليم كل قضّاء ذائل"

ويقول الاخر: " من نسج داود ابي سلام"[٢٨٥].

أما في الموروث البلاغي فقد آل (التغيير) إلى مصطلح يحتضن نوعا من (تجنيس التركيب) يشير هذا النوع إلى "مساواة الكلمة الواحدة البسيطة

---

[٢٨٣] ينظر:لسان العرب: ابن منظور، مادة (غير)، ج٥، ص٣٩ــ٤٢.

[٢٨٤] نقد الشعر، ص٢٠٧.

[٢٨٥] المصدر نفسه، ص٢٠٧–٢٠٨.

المركبة بتغيير أما بزيادة و أما بنقص، وان كان بنقص ففي اللفظ لا في الخط. فلذلك الفاعل فيه هو :أن تساوى الكلمة المركبة البسيطة بزيادة أو نقص يقتضيه الوضع لفظا لا خطا. وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: النقص، والثاني:الزيادة"[٢٨٦]، فمثال النقص قول الشاعر:

واقتحام الأهوال من وقت حام   واقتسام الأموال من وقت سام

فبإسقاط همزة الوصل من "واقتحام" تساوت مع (وقت حام)، وكذلك (واقتسام) إذا سقطت همزة وصلها، فإنها تصير (تجنيس تركيب)، أيضا، مع (وقت سام). ومثال الزيادة:

فقال لي: دعني ولا تؤذني   حتى متى أجري بلا اجر

فيوصل (اجر) بياء الإطلاق لفظاً لا خطا صار (تجنيس تركيب) مع (أجري)[٢٨٧].

وثمة تنويعات سياقية أخرى احتواها في كنفه مصطلح (التغاير)[٢٨٨]، فمنها ما فحواه تضاد مذهبين "في معنى حتى يتقاوما،ثم يصحا جميعا وذلك في افتتان الشعراء وتصرفهم وغوص افكارهم"[٢٨٩]، ومنها "تضاد المذهبين

---

[٢٨٦] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرياض.المغرب، ط١، ١٤٠١هـ-١٩٨٠م، ص٤٩٤.

[٢٨٧] ينظر المصدر نفسه، ص٤٩٤-٤٩٦.

[٢٨٨] ثمة من يدعوه بـ (المغايرة). انظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: على صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف الأشراف، ١٣٨٨هـ ١٩٦٨م، ص٣٧١.

[٢٨٩] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص١٠٠.

أما في المعنى الواحد بحيث يمدح إنسان شيئا ويذمه، أو يـــذم مـــا مدحـــه غيره، أو يفضّل شيئا عن شيء، ثم يعود فيجعل المفضول فاضلا، أو يفعل ذلك مع غيره فيجعل المفضول عند غيره فاضلا، وبالعكس"[٢٩٠]، ومنهـــا "يغاير المـــتكلم النـــاس فيمـــا عـــادتهم أن يمـــدحوه فيذمـــه، أو يـــذموه فيمدحه"[٢٩١].

وإذ نتبصر هذه التنويعات السياقية للاصطلاح، نعافها لأننا نألف منطلقها التنظيري مغايرا، ومآل تصورها يحوم بعيد عن أجـــواء البحـــث الـــراهن بخلاف التبلور المفهومي للاصطلاح الذي تبنّاه الفلاسفة المسلمون، والذي نلمح ـــ هنا ـــ نجاعة في مقاربته والانفتاح عليه، لما يُرى فيه من تضايف مع مصطلح الإنزياح.

يبدو لنا ان الركيزة التأسيسية لهذا الاصطلاح قد استقرّت في خطاباتهم كمعطى نظري بفضل محاولتهم الاقتراب من التصور الأرسطي حين توافروا على شرحه وتفسيره، إذ أن مقولات أرسطو هيّأت للفلاسفة ـــ فيما نرى ـــ غطاء تنظيريا فحسب، ثم طفقواـــ بعد ذلك ـــ يعلنون عن مبادئ تلج فـــي شعاب نظرية تتخطّى التبعية للتصور الأرسطي ، فالذات الثقافيـــة العربيـــة ناتئة فيها، مع أن اغلب السياقات هي شرح لفكر أرســـطو، أو نقـــل لـــه. ويمكن لنا إمساك الركيزة التأسيسية هذه، في طرح ابن سينا عن تفريعات

---

(٢٩٠) تحرير التجبير، ص٢٧٧. انظر أيضا: بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٣٧٧هـ ـ١٩٥٧م، ص١٠٥.

(٢٩١) حسن التوسل إلى صناعة الترسل:ص٢٦٩.

اللفظ الدال، هذه التفريعات التي يتقرّى فيها منحى أرسطو الذي صنف أنواع الأسماء المستخدمة في لغة الشعرالى: شائع، أو غريب، أو مجازي، أو حيلة، أو مخترع، أو مطول، أو موجز، أو معدل[٢٩٢]. واللفظ الدال في اللغة ــ حسب طرح ابن سيناــ "إما حقيقي ومستول، و أما لغة، و أما زينة، و أما موضوع، و أما منفصل، و أما متغير"[٢٩٣]. وبعد هذا يوقفنا ابن سينا عند ماهية كل فرع وحدوده، "فالحقيقي "هو اللفظ المستعمل عند الجمهور المطابق بالتواطؤ للمعنى، "واللغة "هي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم، "والزينة" هي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة، وليست للعرب، "والموضوع " هو الذي يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله،و"المنفصل" هو الذي احتيج إلى أن حرّف عن اصله بمدّ قصرٍ أو قصر مدٍّ، أو ترخيم، أو قلب ، و أما "التغيير" وهو ما كان مرادنا من هذا العرض الولوج إلى مضايقه،فهو "المستعار والمشبه"[٢٩٤]

ونصادف الركيزة التأسيسية ذاتها في طرح ابن رشد لأشكال الأسماء الدالة، فالاسم ــ حسبه ــ "أما حقيقي، و أما دخيل في اللسان، وأما منقول نادر الاستعمال، وأما مزين، وأما معمول، وأما معقول، وأما مفارق، وأما مغير"[٢٩٥].

---

(٢٩٢) انظر:فن الشعر: أرسطو، ص٥٨.

(٢٩٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٩٢.

(٢٩٤) ينظرالمصدر نفسه.

(٢٩٥) تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر: ابن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص٢٣٧.

وما يفرق ابن رشد عن سابقه، هو تكثيره لشبكة الدوال هــذه، مــع ان بعضها ورد باللفظ ذاته، كالحقيقي، والمزين، ومع ان التصور الذي عرضتْه اغلبُ دواله هو ذاته عند سلفه مع اختلاف (الدال)، فدوال مثــل (الــدخيل) و(المعمول) و(المفارق) عند ابن رشد هي ما كانت موسومة في عرف ابن سينا بــ(اللغة) و(الموضوع) و(المنفصل) على التوالي. أما (المعقول) هنــا فهو شكل من أشكال (المنفصل) هناك[٢٩٦]، وأما الاسم المنقول النادر فهــو على وفق ابن رشد يعني: "نقل اسم غريب أما من النوع إلى الجنس مثــل تسمية القتل موتا، وأما من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلــة حركــة، وأما من نوع إلى نوع آخر مثل تسمية الخيانة سرقة، وأما أن ينقل شــيء منسوب إلى ثان إلى ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلــى الثــاني، مثلما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة: (عشّية العمر) ويسمى العــشية (شيخوخة النهار) وذلك ان نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العــشية إلــى النهار"[٢٩٧]، وهو ـ أي الاسم المنقول ـ يتنــزّل عند ابن سينا في الإطار المفهومي ذاته، ويتمثّل له بالتطبيقات ذاتها، وإن كان ابن سينا قد أغفــل، في معرض تفريعاته لأشكال الألفاظ الدالة، هذا الاسمَ، إلاّ انــه اتّخــذ لــه موضعا حين باشر حدود تفريعاته وتوقف عند ماهياتها[٢٩٨]. وأما الأسماء المغيرة فهي ـ حسب ابن رشد ـ "الأسماء المستعارة التي تستعار: أما من

---

[٢٩٦] انظر:فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٩٢، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٧.

[٢٩٧] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٧.

[٢٩٨] انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٩٢.

الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب(نسرا)، وأما من الضدّ مثل تسميتهم الشمس (جونة)، وأما من اللازم مثل تسميتهم الشحم (ندا)، والمطر(سماء)"[٢٩٩].

لعلّ مبرر الإفاضة في عرض هذه الأشكال، والإيغال في حدودها، أننا نستشف وراء بعضها محتوى مشتركا يتجلى في خرقها للسائد والنمط وتمرّدها على الأصل. ويظل مطمحنا الرئيس هو رصد (التغيير)، وما انبجس عنه من دلالة. وباستحضارنا لدلالة التغيير عند ابن سينا، بإزاء ما طرحه ابن رشد، نقرر أن تصورهما عن التغيير ـ هنا ـ يحوم في فضاء التشبيه والاستعارة التي تتشعب ـ على وفقهما ـ إلى استعارة من الشبيه، واستعارة من الضدّ، واستعارة من الاسم وحده[٣٠٠].

ولم ينحسر مجال تغيير ابن رشد عند هذا الإطار، إذ جنح به إلى إيواء الإفراط في التصغير والتعظيم[٣٠١] ، وانتمى إلى تغييراته ـ أيضا ـ الغلو والإفراط، وهو النوع الذي عدّه سلفه ابن سينا نوعا من "الأكاذيب الظاهرة" التي لا تنضوي تحت لواء التغيير، ذلك انه ـ حسب هذا الأخير ـ "ليس يعنى بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه"[٣٠٢] بوصف هذه العلّة اشتراطاً لامناص عنه لتحقّق التغيير، وهو الاشتراط الذي جعل تصوّر ابن سينا ينغلق على بنية مفهومية مركزية ينمّ عليها قوله: "واعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن

---

[٢٩٩] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٨.

[٣٠٠] انظر: الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٢٩، وتلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٨.

[٣٠١] انظر: تلخيص الخطابة، ص٥٥٦.

[٣٠٢] الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٣٢.

يستعير، ويبدّل، ويشبه"[٣٠٣].ومحصّل هذه النظرة: هو خرق التلازم بين اللفظ والمعنى المعبّر عنه، أو بتعبير آخر، أن يعاف اللفظ الموضوع أصلا في اللغة للتعبير عن معنى ما، إلى لفظ آخر.

وقولٌ مثلُ هذا يمنح (الكناية) شرعية الإنتماء إلى (التغيير) في بنيته المفهومية هذه، لذا نرى حصرَ ابن سينا للتغييرات لا يغفلها، إذ أن "من التغييرات الحسنة ـ عنده ـ أن يتحدث عن امر، بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد في الضمير بأنه لا يعني به معنى بلا شك فيه من غير أن يكون اقرّبه، ومن ذلك عكسه: وهو أن يقول القائل بقوله على ظاهره، وكأنه يقّر بأن غرضه ذلك المعنى، لكن الأحوال تدل على ما أريده به ظاهره. وربما السبب فيه اتفاق الاسم بل اكثر من ذلك باتفاق الاسم"[٣٠٤].

ولعل هذا انتمى إلى تصور ابن رشد ـ هو الآخر ـ فاحتوى (تغييره) الكناية أيضا[٣٠٥].

وإذا كانت هذه النظرة قد طالت المستوى الدلالي في اللغة، فان المستوى التركيبي لم يغب عن معالجتهما، حيث ترصّداه،فيما أسمياهُ بالإغرابات بحسب القول أي التركيب، لا بحسب اللفظ، وعدّا العدول الذي يصيب

---

[٣٠٣] المصدر نفسه، ص٢٠٢.

[٣٠٤] الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٣٠-٢٣١.

[٣٠٥] انظر: تلخيص الخطابة، ص٦١٧-٦١٨.

التركيب المألوف جرّاء التقديم والتأخير والحذف والزيادة والنقصان والقلب[٣٠٦].

فضلا عن هذه الأنماط، فقد اكتشف (التغيير) عند ابن رشد جميع الأنواع التي اصطلح عليها بـ(المجاز)، وأُمْحِضَ ليشمل كل أشكال خرق المألوف، وبهذا استقطب مستويات اللغة جميعها،فالتغييرات ـ فيما يرى"تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الايجاب الى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب. وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا"[٣٠٧].

إن هذا النحو من الوعي النظري الذي نصادفه عند ابن رشد قد بلور مفهوما لـ(التغيير) يصلح لتجلية تصورهم عن الشعرية أو(فعل الشعر): فـ"القول إنما يكون مختلفا أي مغيرا عن الحقيقة من حيث توضح فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغيَّر انه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر"[٣٠٨].

---

[٣٠٦] انظر: الخطابة من كتاب الشفاء، ص٢٣٢، و تلخيص الخطابة، ص٢٣.

[٣٠٧] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٤.

[٣٠٨] المصدر نفسه، ص٢٤٢.

ففرادة الشعر تتحقق بالتغيير، وغيابه يُعدّ نقائص تتخوّن شعرية الـــنص أو (فعل الشعر). وهذا ما سيكون من الرؤى النظرية القارة فـــي المنجـــز النقدي الحديث. فقد تكفل رعايةَ شكل من أشكاله مفهومُ (تغيّر اللغة) الذي طرحه كوهين. والذي يكمن هدف كل شعر في تحقيقه(٣٠٩).

ومثل هذه المكتسبات الناضجة عند فلاسفتنا آيلةٌ إلى الانتساب أو التوحدّ مع ما يشكل مفهوم الإنزياح مما وقفنا عليه.

٣ ــ الشجاعة العربية:

ومن التظهرات اللفظية التي يتجلى فيهـــا مفهـــوم الاصـــطلاح ــ قيـــد الدراسةــ(شجاعة العربية). وقد انبثق هذا الدال في مهاد نحـــوي، حـــين صادف الباحثون سياقات إبداعية تتجافى مع تنظيراتهم اللغوية والنحويـــة، فما كان عليهم ــ والحالة هذه ــ أن يعزو انفلات مثل تلك الـــسياقات مـــن سلطان (المعيار أو المألوف) إلى (الضرورة الشعرية)، إذ أن منها ما كـــان بمنأى عن مضايق تلك الضرورة، ومنها ما كان نثرا أبدا عيا، فالعربي في لغته الإبداعية كثيرا ما يشُهر التمردّ على المعايير الجاهزة التي تسدل عليه وصاية نظرية، ليتخلص من صرامة القاعدة وربقة المألوف. وقـــد ظهـــر الوعي بهذا التصور لدى موروثنا، وانتعش فيما تقرر من أن المبدع متـــى ما ارتكب مثل هذا التمرد الذي يخرق الأصول به، فان "ذلك على ما جَشِمَهُ منه وان دلّ من وجه على جَوره وتعسّفه، فانه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره علـــى اختيـــاره

---

(٣٠٩) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص١١٠.

الوجه الناطق بفصاحته. بل مَثَلُه في ذلك عندي مثل مُجْري الجَموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام. فهو وإن كان ملوما في عُنْفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّتِه، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو أعصم لجام جواده، لكان اقرب إلى النجاة، وابعد عن الملْحاة: لكنه جشم ما جشِمه على علمه بما يعقِب اقتحام مثله، إدلالا بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"[٣١٠]. فبسببٍ من إقدام العربي على كلامه، وقوة تصرّفه به "صار في نفسه شجاعا بالنسبة إلى العربية، تشبيها بالرجل الذي تكون فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير والقرب والبعد والإقبال والأدبار"[٣١١]

بازاء تلك الخروقات التي جابهت ما استتبّ من مقولات معيارية لغوية ونحوية، احتمى الخطاب الموروث بمقولة (شجاعة العربية) دريئةً ضدّ من ينوي الغض من اللغة العربية لعدم مراعاة أهلها ذمتها، وتعاليهم على معياريتها، ومن ثم فلعلّه (أي الخطاب الموروث) لم يُعاين اللغة العربية باستقلالية عن اهلها وما عرفوا به من (شجاعة)، فتسنّى له، من خلال تلك المعاينة، أن يرسل ـ وفي كثير من العفوية ـ تقريره هذا.

---

[٣١٠] الخصائص، ج٢، ص٣٩٢، ومعنى تخمّد: هدر وثار. وتخمط :تكبر، والملحاة: اللوم، وهو مفعلة من لحوت العود: قشرته.

[٣١١] جوهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة) نجم الدين بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص١١٨-١١٩.

و(شجاعة العربية) دال على بنية مفهومية ترتــدّ بأصــولها إلــى ابــن جني(٣٩٢هـــ)، فقد أَلَمَّ بِّها بحثه، وتقصّى فروعها، وهيّأ كفاية تطبيقيــة لها(٣١٢).

ومما يُعَدُّ تجلّيا لفظيا آخر لهذه البنية، مقولة (شجاعة الفصاحة) التــي نقلها الشريف الرضي (٤٠٦هـــ) في مجازاته، عن ابن جني واثبت نسبتها إلى شيخه هذا(٣١٣). ثم أخذ ورود (شجاعة العربية) يتنامى ــ بعد ذلــك ــ حتى أفضى إلى مباحث المحدثين، فــاجترح لـــه بعــضهم اســم(ســماحة العربية)(٣١٤)، و أعلن آخرون ولاءهم لهذه التسمية مرادفا بديلا عما سماء ابن جني بـــ(شجاعة العربية)(٣١٥).

وليس ثمة تباين في التصور الذي انتمت إليه كلتا الطائفتين للعربيــة، و إنما الاختلاف الذي تبلور على صعيد (الدوال) منوط بزاوية نظر الطائفتين كلتيهما، فالطائفة الأولى اتجهت إلى المبدع المعبر باللغة العربيــة، فألفتْــه يدل بقوة طبعه إدلالا، ويتأبى على الانصياع إلى البنية الافتراضية المجردة في التصور النظري للغة العربية، أي أن ممارسته الإبداعية تخرق الواقــع النظري متى ما ألمحت نجاعة في مقاربةٍ بلاغيةٍ، وتتمــرد علــى المثــال

---

(٣١٢) انظر: الخصائص، ج٢، ص٣٦٠ــ٤٤١.

(٣١٣) انظر: المجازات النبوية: الشريف الرضي، تحقيق طه محمد الزيني، مؤســسة الحلبــي، القــاهرة، ١٩٦٧م، ص٣٢.

(٣١٤) انظر: مع ركب القافلة: د.إبراهيم السامرائي، مجلة القافلة السعودية، عدد رجب، ١٤٠٩هـــ.

(٣١٥) انظر: مرونة العربية بين الممكن والمتحقق: د.صاحب أبو جناح، مجلة القافلة السعودية عدد رجــب ١٤١٠، ص٤٢ــ٤٣.

الافتراضي متى ما حوصرت في مضايق الاضطرار فيما يسمى بالـضرورة الشعرية.

فيما عاينت الطائفة الأخرى المحدثة اللغة العربية لذاتها، فرصـدتْ فيهـا وجوها كثيرة من (التصرف) و(السعة) أو(الاتساع)، تجور علـى أسـوار جهازها القواعدي وصيغها وأصواتها ودلالة مفرداتها وتراكيبها،مستندةً في (جورها) هذا إلى "منطق لغوي يحقق مشروعيته من خـلال طائفـة مـن المسوّغات اكتشفها دارسـو اللغـة وفقهاؤهـا"[٣١٦]، فَوُسِـمَت العربيـة ـ تأسيسا على ذلك ـ بالمرونة اللغوية والتسامح مع المعبرين بها وفسح المجال لهم واسعا رحبا[٣١٧].

ومحصّل القول ان الطائفة الاولى نظرتْ الى مستعمل النظـام اللغـوي، والثانية الى هذا النظام ذاته.

والسماحة ـ فيما نرى ـ لا تنهض نظيرا للشجاعة، إذا مـا وُحِّـدَتْ زاوية النظر، أما إذا محا فواصل التفريق بينهما، اجتماعُهما علـى نعـت العربية بالمرونة وسعة التصرف، فعند هذا لا يبقى لاجتراح التسمية البديلة مبررا وشرعية.

ولعل ابن جني مأسورـ في هذاـ بفكرة (الإقدام) التي ترقى إلى الجاحظ (٢٥٥هـ)، والتي يألفها الخطاب الموروث إلى ما بعد زمن ابن جني حيث

---

[٣١٦] المصدر نفسه،ص٤٣.

[٣١٧] المصدر نفسه.

ستصادفنا ــ مثلاً ــ عند الثعالبي (٤٣٠هـ)[٣١٨]. يقول الجاحظ، في عرضه لهذه الفكرة: "وللعرب إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم"[٣١٩]. فـ(شجاعة العربية) ــ إذن ــ تشرّبتْ ــ فيما نرى ــ روح (الإقدام) وتمخضت عنه.

تنشدُ العربية في كل مباحث(شجاعة العربية) أن تتنفّس من تسلط المعيار أو المألوف، وتتخلص من رقابة الوصاية النظرية، وفي كل هذه المباحث، يرضخ الموروث إلى صياغة التبريرات التي تسوّغ ذلك التنفّس أو التخلّص، أو تعين على ترويضهما لمنح الشرعية لهما، وهذا دأبٌ لا يلبث بَحْثُ ابن جني عن شجاعة العربية أن يكشف عنه في أوّله، إذ سيشدِّد في مبحث الحذف وأنواعه أن "ليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"[٣٢٠].

وفي موضع آخر، قال: "اعلم انه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلاّ لِأمر قد كان هو على بابه ملاحظا له، وعلى صدد من الهجوم عليه"[٣٢١].

---

[٣١٨] انظر:فقه اللغة وسر العربية:ابو منصور الثعالبي،تحقيق مصطفى السقا واخرين،مكتبة مصطفى الحلبي ــ بمصر،ط١٣٥٧،١هـ ١٩٣٨م،ص٣٦٧.

[٣١٩] الحيوان، ج٥، ص٣٢.

[٣٢٠] الخصائص، ج٢، ص٣٦٠.

[٣٢١] المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٤.

وكل هذه المضامين ستُلابس في معناها بعض مسالك الإنزياح، وستجد مقاربات لها في ثنائية (عرض الإنزياح/نفي الإنزياح) و(الدرجة الحرجة) و(معايير نعيين الإنزياح) وغيرها ممّا يتمّ عرضه في هذه الدراسة.

لقد انضوت تحت باب (شجاعة العربية)، عند ابن جني، مباحث عديدة، هي"الحذف، والزيادة،والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف"[٣٢٢]، حيث تَقَصَّى، في دراسته هذه، وجوهَ كل مبحث فيها، وأسبغ على تطبيقاته مسوغاتٍ ذات معطى بلاغي جمالي أو فكري. توقّفَ في فصل الحذف عند حذف الجملة، وحذف المفرد، وحذف الحرف، وحذف الحركة[٣٢٣]، ثم عرض لأوْجه التقديم والتأخير ضمن ضربين، أحدهما يقبله القياس، والآخر ما يسهّله الاضطرار[٣٢٤]، ثم أعقبه بالحديث عن المواضع التي يحسن أو يقبح فيها الفرق أو الوصل[٣٢٥]، وفي فصل الحمل على المعنى، سعى إلى الكشف عن خرق قاعدة التطابق، بما ورد في فصيح كلام العرب منظوما ومنثورا "كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، وتصور معنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد، وفي حمل الثاني على لفظ قد يكون عليه الأول، أصلا كان ذلك اللفظ أو فرعا، وغير ذلك"[٣٢٦].

---

(٣٢٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٠.

(٣٢٣) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٠ـ٣٨١

(٣٢٤) انظر: المصدر نفسه،ج٢، ص٣٨٢ـ ٣٩٠.

(٣٢٥) انظر: المصدر نفسه، ج٢،ص٣٩٠ـ ٤١١.

(٣٢٦) المصدر نفسه، ج٢، ص٤١١.

وآخر فصول هذا الباب، عرّف فيه بـ(التحريف)،وقسّمه علـى ثلاثـة اضرب: الاسم والفعل والحرف، فمن تحريف الاسم، قولهم، في الإضافة الى قاض: قاضوي، والى حنيفة: حنفي، وكذلك التحقير أو الجمع التكسير نحو رجل ورجيل ورجال، وغير ذلك، ومن تحريف الفعل قولهم، فـي ظلِلْـت: ظَلْت، وفي مسسِت: مَسْت، ومن تحريف الحرف قولهم، في سوف أفعـل: سَوْ افعل وسَفْ افعل، وخففوا رُبَّ وإنّ فقـالوا: رُبَ وإنْ وأنْ[٣٢٧]. و أمـا عن (الزيادة) التي يعقد لها فصلا ضمن هذا الباب مع انه قرّر، في مـدخل هذا الباب، أنها تنتمي إلى (شجاعة العربية)، فقد بثّ الكلام عنها في ثنايـا أبواب كتابه[٣٢٨].

وبيّنّ، أنّ ضروب الشجاعة هذه قد ألمَّتْ بالمستويين التركيبي والدلالي، أما المستوى الصوتي فقد اضطلعت بالكشف عنه معالجةُ ما يطـرأ علـى الصوامت والحركات من إبدال أو حذف أو زيادة[٣٢٩]، فمثلا، الإبدال عنده: "أنْ يقام حرف مقام حرف، أما لضرورة و أما استحـسانا وصـنعة"[٣٣٠]، والإبدال هو ضرب من التحريف، والتحريف ـ كما مر علينا ـ مِنْ ضروب شجاعة العربية[٣٣١].

---

[٣٢٧] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٦ـ ٤٤٢.

[٣٢٨] انظر مثلا: المصدر نفسه، ج١، ص١٩٤ـ ١٩٧ ،وج٢، ص٢٨٥ـ٣٦٠.

[٣٢٩] انظر:المصدر نفسه،ج٢،ص٤٤٠-٤٤١.

[٣٣٠] سـر صـناعة الاعـراب:ابـو الفـتح عثمـان بـن جني،تحقيـق د.حـسن هنـداوي،دار القلم،دمشق،ط١٤٠٥،١هـ١٩٨٥م،ج١،ص٦٩.

[٣٣١] انظر:الخصائص،ج٢،ص٤٤٠.انظر ايضا:الاتساع في اللغة عند ابن جني،ص١٤٩.

وبعد ابن جني ستصبُّ في باب (شجاعة العربية) جداولُ متفرّعة متداخلة أخرى منها ما ذكرت ـ في سياقها ـ غفلا من التحديد والتطبيق، كالاستفهام ـ مثلا ـ عند نجم الدين الحلبي (٧٣٧هـ)[٣٣٢]. ومنها ما حفّتْ بها جملة من التطبيقات كالإخبار عن الفعل الماضي بالمضارع، وعن المضارع بالماضي[٣٣٣]، وعكس الظاهر[٣٣٤]، والاعتراض[٣٣٥]، والحمل على الموضع[٣٣٦]، فضلاً عن الالتفات.

٤ ـ الالتفات:

انتمى الالتفات إلى ضروب (شجاعة العربية) بوصفه فرعا من هذا الباب[٣٣٧]، ثم ما لبث أن استأثر ـ بعد ذلك ـ بالتسمية، فحاز عليها[٣٣٨]،وإنّما دُعِيَ بها لان الشجاعة ـ حسب ابن الأثير "هي الإقدام، وذاك أن الرجل الشجاع يركب مالا يستطيعه غيره، ويتورّده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فان اللغة العربية تختص به دون غيرها من

---

(٣٣٢) انظر:جوهر الكنز،ص١٢٣.

(٣٣٣) انظر:الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور:ضياء الدين بن الاثير،تحقيق د.مصطفى جواد ود.جميل سعيد،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ١٩٥٦م،ص١٠٥.

(٣٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٠٥-١٠٦.

(٣٣٥) انظر: المصدر نفسه، ص١١٨-١٢٢.

(٣٣٦) انظر مثلا: الجامع الكبير، ص٩٨ـ ١٠٢ و جوهر الكنز، ص١١٩-١٢٣.

(٣٣٧)المصدر نفسه.

(٣٣٨) انظر مثلا: المثل السائر، ج٢، ص١٧٠ والطراز، ج٢، ص١٣١.

اللغات"[٣٣٩]، وتماهى المصطلحان على نحوٍ اتسع حدَّ أنْ صارتْ(شجاعة العربية) في عرف بعض الدارسين تعني الالتفات[٣٤٠].

وتسربلتْ هذه الموضوعات الوافدة بالتميعّ، وتداخل بعضُها مع بعض بحيث أنها ــ ما عدا الالتفات ــ أدخلها البلاغيون في أبواب أخرى تتصل بها كالتقديم والتأخير والتغليب، والاستفهام"[٣٤١]. وتداخلها هذا جعلها عرضةً للتوحد فيما بينها، ولا أدلّ على ذلك من أننا نظفر بمفردات مثل (وضع الواحد موضع الجماعة) و(وضع الجماعة موضع الواحد) و(تثنية الواحد) و(إفراد التثنية) وقد تضايفت تحت ظلٍّ (الحمل على المعنى)، وغدتْ من أقسامه عند ابن جني[٣٤٢]، في حين تكفّل فصلُ (الالتفات) عند ابن الأثير باحتواء هذه المفردات وضَمَّنها أنواعه[٣٤٣]، بينما ينفي بهاء الدين السبكي (٧٧٧هـ) عن الالتفات اشتمال بحثه على دراسة هذه المفردات ويرى أن مدارها "قريب من الالتفات وليس منه"[٣٤٤].

وإذا كان هذا التداخل قد نشأ عند مؤلِّفِين مختلِفين، فان ما يدعو إلى التعجّب حقاً هو أنْ نصادف مثل هذا التداخل بشكل ناتئ عند مؤلفٍ واحد بعينه في موضعَيْن مختلَفيْن، مثلما يلقانا فيما أسماه ابن الأثير بـ(الاخبار

---

[٣٣٩] المثل السائر، ج٢، ص١٧١.

[٣٤٠] انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج٣، ص٥٥.

[٣٤١] المصدر نفسه.

[٣٤٢] انظر: الخصائص، ج٢، ص٤١٩ــ٤٢٣.

[٣٤٣] انظر: الجامع الكبير، ص١٠١.

[٣٤٤] عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ج١، ص٤٧٩.

عن الماضي بالمضارع وعن المضارع بالماضي) حين يفرّعــه ــ مــرة ــ عن (الالتفات)، ويجعله قسما منه[٣٤٥]، ثم يصادفنا، في موضع آخر، عنــد المؤلف ذاته، معزولا يتاخم (الالتفات) بحيث يؤسَس كل منهما قسما مستقلا عن الآخر[٣٤٦].

ويمتثل التداخلُ شاخصا في المتصور النظري الاصطلاحي لــ (الالتفات) و(الاعتراض) فقد ترديَا في هذا السبيل، واضمحلّت الحــواجز بينهــا[٣٤٧]، ومع أننا وجدنا من انتحى سبيل الفصل بينهما سواء أكان الفصل شــكليا، كما هو عند المصري[٣٤٨]، أم جوهريا،كما هو عند السلجماسي[٣٤٩] الــذي رأى أنّ عدّهما نوعا واحد غير متباين غلطٌ بيّن[٣٥٠].

---

[٣٤٥] انظر: المثل السائر، ج٢، ص١٨٥.

[٣٤٦] انظر: الجامع الكبير، ص٩٨ــ١٠٥. وإذا انبنى مثل هذا التقرير عند ابن الأثير علــى خلــلٍ، لعلّــةِ تماهي هذه المصطلحات وتداخلها، فان ثمة من تقريراته ما يتهددها الاعتباط، مثل قوله: انني لم أجد شيئا من(شجاعة العربية) "عند أرباب هذه الصناعة، ولا وجدتُه في كتاب مصنّف في هذا الفــن، ســوى انتــي رأيت أبا الفتح عثمان بن جني قد ذكر، في كتابه الموسوم بالخصائص، شيئا من التقديم والتأخير، والحمل على المعنى لا غير "(الجامع الكبير،ص٩٨) في حين اتسع تصنيف ابن جني ــ كما مر آنفــا ــ ليــشمل الحذف والزيادة، والتحريف، فضلا عن التقديم والتأخير والحمل على المعنى.

[٣٤٧] انظر:حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي بن المظفر الحاتمي، تحقيق د.جعفر الكنــاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩ ،ج١ ،ص١٥٧. والعمدة، ج٢، ص٤٥.

[٣٤٨] انظر: تحرير التحبير ،ص ١٢٦.

[٣٤٩] انظر: المنــزع البديع، ص٤٤٢ــ٤٥٤.

[٣٥٠] انظر: المصدر نفسه، ص٤٤٢.

والالتفات من أَولى هذه الموضوعات بـالتكيّف مـع بحثنـا، وبإثبـات صلاحيته الإجرائية فيه، على الرغم من إعلان هذه الموضـوعات ولاءهـا لمعايشة الحصيل النظري للانزياح.

ولعل أول إعلان عنه يرقى إلى الأصمعي (٢١٦هـ)[٣٥١]، ثـم تـواتر وروده، وأخذ ـ حسب ابن المعتز(٢٩٦هـ) ـ معنى "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يـشبه ذلـك، ومـن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[٣٥٢] ثـم تكشـف ـ على وفق الرازي (٦٠٦هـ) ـ إلى صيغة "العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس"[٣٥٣]، فطفقت أنواع عديدة بالانضواء تحـت لوائـه مثـل الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، والرجـوع عـن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر، والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي، وقـد أفـاض ابـن الأثير في رصدها وتعقب أمثلتها التطبيقية[٣٥٤].

وإنّما اطمأنّ بحثُنا إلى تعقّب هذا المصطلح الـذي عـولج بـوفرة فـي المكتسبات النظرية عند العرب، لأنه ـ أي المصطلح ـ توفّر على مفـاهيم

---

[٣٥١] انظر: حلية المحاضرة، ج ١، ١٥٧، ومعجم المصطلحات البلاغية، ج١ ،ص٢٩٥.

[٣٥٢] البديع: عبد الله بن المعتز، تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م، ص٥٨.

[٣٥٣] نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص١١٢.

[٣٥٤] انظر: المثل السائر، ج٢، ص١٨٥ـ١٩١.

تكتسي رداء المفهوم الراهن للانزياح، أو تتزيّا ـ في أقل تقدير ـ بمثل زيّه.

٥ ـ التخييل:

ومن المفاهيم التي تعلن ولاءها للانزياح، التخييل في نهج القرطاجني والسلجماسي، أو في بعض إجراءاته عند الفلاسفة المسلمين ـ قبل ذلك ـ مما تتجاوب فيها أصداء الاصطلاح ـ موضوع الدراسة ـ، و إنما خصصنا هذه، لان ثمة مفاهيم متنوعة للتخييل، غير هذه، ستجابهنا في دراستنا الاستكشافية هذه، تلك التنويعات أتيح لنا أن نفرّعها على محاور ثلاثة نتنسّم وراءها ثلاثة مفاهيم:

ـ أول هذه المفاهيم هيّأهُ المعنى اللغوي للتخييل (ظـنّ أو اشتبه)[٣٥٥]، ففاض به، أو بدلالةٍ حافة له الخطابُ الموروث، فصرنا نصادف التخييل في كتابات العسكري (٣٩٥هـ) ـ مثلا ـ بمعنى "أنْ يخيِّل انه يمدح وهو يهجو، أو يخيِّل انه يهجو وهو يمدح"[٣٥٦]، أو بمعنى التمويه[٣٥٧]، أو نصادفه عند ابن الزملكاني (٦٥١هـ) محتضِنا معنى "تصوير حقيقة الشيء

[٣٥٥] انظر: لسان العرب، مادة(خيل)، مج١١، ص٢٢٦ـ ٢٢٧.

[٣٥٦] كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م، ص

[٣٥٧] انظر:ديوان المعاني: أبو هلال العسكري،مكتبة المقدسي، القاهرة، ١٣٥٢ هـ، ج٢، ص٨٨.

حتى يتوهم انه ذو صورة تشاهد وانه مما يظهر للعيان"[٣٥٨]. وقد يلقانا التخييل في هذا المحور منضويا تحت معنى (سوء الظن)[٣٥٩].

ـ وثاني هذه المفاهيم يرقى إلى الجرجاني(٤٧١هـ) فيما طرحه تصوّرُه عن التخييل، ومحصّله "ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[٣٦٠]. وقد ورث بعضُ السلف عن الجرجاني هذا الفهم، فعبّر عنه الزركشي (٧٩٤هـ)بصيغة "جعل الشيء للشيء وليس له من طريق الادعاء"[٣٦١].

ـ وثالث هذه المفاهيم يتنزّل في تخييل الرازي (٦٠٦هـ) الذي يتداخل مع مفهوم التورية، وحدَّه "أنْ يكون للفظ معنيان، أحدهما قريب والآخر بعيد، والسامع يسبق فهمه إلى القريب مع ان المراد هو ذلك البعيد"[٣٦٢]. والتقتْ

(٣٥٨) التبيان في علوم البيان المطلع على إعجاز القرآن: ابن الزملكاني، تحقيق: د.احمد مطلوب ود.خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٣٨٣ هـ/١٩٦٤م، ص١٧٨.

(٣٥٩) ظفرت معالجة معاصرة للتخييل ببضعة من سياقات موروثة عن الشريف المرتضى(٤٣٦هـ)، والبطليوسي (٥٢١هـ)، وابن بسام(٥٤٢هـ)، توحي بهذا المعنى. انظر: التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية: نهلة بنيان النداوي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب ـ جامعة بغداد، ١٤١٤هـ/١٩٦٣م، ص٦٠.

(٣٦٠) أسرار البلاغة، ص٢٥٣.

(٣٦١) البرهان في علوم القرآن، ج٣، ص٤٤٠.

(٣٦٢) نهاية الإيجاز، ص٢٩١.

في منعطـف هـذا المفهـوم تعريفـات المطـرّزي[٣٦٣]، والحلبـي[٣٦٤]، والعلوي(٧٤٩هـ)[٣٦٥]، والنويري(٧٣٣هـ)[٣٦٦]، والدمنهوري[٣٦٧].

ليس من شأن البحث الراهن أن يستقصي دراسة هذه التنويعـات، وان كان اغلبها يمسّ موضوعنا مسّا خفيفا، وإنّما أَلَمّ بها ــ عرضـا ــ لـئلاّ يكون المفهوم المراد الذي نبحث عنه والذي سنقف عنده بعد قليل، عرضةً للاحتجاب خلف تلك المحاور أو الاختلاط معها، فتُصيبه ــ بإغفالنا لهـا ــ شوائب منها، وهذا يعني أن البحث حين يتغيّا اطّراحَها عن مـداره، فانـه يسعى ليكون المفهوم المراد عرضه في حِلٍّ من تبعه التراسل معها.

هذا المفهوم الذي نتابعه، له ركائز تستجيب للمبادئ التي ينضوي تحتها الإنزياح،هذه الركائز تتضافر على نحت معالم (الشعرية)، وتُمْحِضه ليـشكّل فرادة النص الشعري نتيجةَ اضطلاعِها بدورِ نسف كل ما هـو معتـاد، أو خرق للمثالية المفترضة للغة في كل مستوياتها، أو انتهاك الأصل القاعدي.

وسنستنطق الإطار المرجعي لهذا الاصطلاح، لنعلن عن دلالته وحدوده، وليس ثمة ريب ــ بدءاً ــ في انّ أسـسه قـد نـشأت عنـد الفلاسـفة

---

[٣٦٣] انظر: الطراز للعلوي، ج٣، ص٤.

[٣٦٤] انظر:حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٢٤٩.

[٣٦٥] انظر: الطراز، ج٣، ص٥.

[٣٦٦] انظر:نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، نسخة مـصورة عـن طبعـة دار الكتـب المصرية،المؤسسة المصرية العامة، د.ت، ج٧، ص١٣١.

[٣٦٧] انظر: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون: احمد الدمنهوري، مطبـوع علـى حاشـية عقـود الجمان للسيوطي، القاهرة، ١٣٥٨هـ-١٩٣٩م، ص١٦٩.

المسلمين،ثم أستقام عودُها عندهم ــ أيضاً ــ حين بلوروا مفهوماً خاصاً بهم،بات ــ بعد ذلك ــ مشغلا قارا في نظريتهم عن الشعر.

وإذا كانت الفلسفة مصبّاً لهذا المفهوم،فأننا نفترض ــ مع ان الاستقراء واقع ــ أن التخييل تفترش مساحة من تصور أرسطو، هذا التصور الذي غدا ــ بلا ريب ــ منطلقا جنينياً لأغلب المكتسبات النظرية لفلاسفتنا المسلمين، ومع ان ابن رشد أضاء لنا سبلا من هذا التصور للتخييل[٣٦٨]، ونسبَهُ إلى أرسطو، إلا اننا وجدنا من المعاصرين من لا يعتدّ بهذه النسبة مع انهما صريحة وواضحة، وينفي أن يكون أرسطو قد تعرّض للتخييل الشعري في كلامه على فن الشعر[٣٦٩]، ويُحيل علاجَ أرسطو للتخييل الى كتاب (النفس)، فيخلص إلى ما يدعوه بـ"حقيقة لها قيمتها وهي أن ابن سينا من بين الفلاسفة المسلمين، فيما نعلم، هو أول من وظّف هذا المبحث النفسي في خدمة قضية فنية هي قضية الشعر"[٣٧٠].

مع أن الاستقراء الدقيق يستنبت هذا التوظيف في بعض معالجات الفارابي (٣٣٩هـ)، من قبل ابن سينا(٤٢٨هـ)، ولاسيما في (إحصاء العلوم)[٣٧١]، و(كتاب الشعر)[٣٧٢]، و(جوامع الشعر)[٣٧٣].

---

[٣٦٨] ينظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٠١ــ٢٠٣.

[٣٦٩] ينظر: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر: د.سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٠ هـ-١٩٨٠م، ص١٠٠.

[٣٧٠] المصدر السابق نفسه، ص١٠١.

[٣٧١] ينظر: إحصاء العلوم: الفارابي، تحقيق عثمان امين، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٩، ص٦٧.

[٣٧٢] ينظر: كتاب الشعر: الفارابي، تحقيق: د.محسن مهدي، مجلة شعر، السنة الثالثة، عدد ١٢، علم١٩٥٩، ص٩٣/٩٤.

[٣٧٣] ينظر: جوامع الشعر:الفارابي، تحقيق: د.محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١ ، ص١٧٤.

تتقاسم مصطلح التخييل في نظرية الشعر عند الفلاسفة ـ استنادا إلى تصنيف معاصرـ ثلاثة مفاهيم رئيسة هي: المفهوم السايكولوجي، والمفهوم المنطقي، والمفهوم البلاغي، فالسايكولوجي يحيل إلى الاستجابة النفسية اللا واعية للذات المتلقية التي تُستَفَزّ بالشعر، فيفضي بها إلى خلق حالة نفور أو قبول بحسب ما يخيل إليها. أما المفهوم المنطقي فيشير إلى أن الشعر قياس منطقي مؤلَّف من مقدّمات متخيلة تشكلها مخيلة الشاعر تبعا لما يلاحظه من تناسب أو تماثل هذه المقدمات والموضوعات الاخرى حيث يُصار إلى إشاعة صفات الحسن أو القبح، أو سريانها من الثانية إلى الأولى محفِّزة المتلقي على فعل أو انفعال. و أما المفهوم البلاغي فيدل على الصياغة الجمالية الخاصة بالشعر في تركيزها على الجانب التصويري من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها(٣٧٤).

وبيِّنٌ، أن هذه المفاهيم تستبطن دلالات متماهية ـ إلى حد ما ـ مع الإنزياح وسيُعْهَد إلى ما سيلي ـ بعد قليل، وفي مواضع أُخَر ـ مهمة الكشف عنها.

وقد مارست مقولات الفارابي عن التخييل المفهوم السايكولوجي الذي "يخيل الشيء في نفسه"(٣٧٥)، والمفهوم المنطقي "الذي يخيل وجود الشيء في شيء آخر"(٣٧٦)، في حين خبا المفهوم البلاغي، أو سجل غيابه، إلا إذا

---

(٣٧٤) ينظر: التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص٢١ـ٢٨.

(٣٧٥) كتاب الشعر، ص٩٣، وجوامع الشعر، ص١٧٤.

(٣٧٦) المصدر نفسه.

سلمنا ــ وهذا ما سيكون لاحقا ــ بان المحاكاة عنده تماهي التخييل عند غيره، وتجود بمثل هذا المفهوم، وزيادة.

أما ابن سينا فقد شرعت طروحاته عن التخييل في الاقتراب من المفهوم السايكولوجي، مع ان المفهومين المنطقي والبلاغي اتخذا لهما موضعا فيها[٣٧٧]. وما يشغلنا من طروحاته هذه، هي أنها احتوت مفهوم الإنزياح، - فالتخييل- عنده هو جوهر الشعر[٣٧٨]، أو قوامه والفيصل ما بينه وبين غيره من فنون القول[٣٧٩]، والشعراء ــ على وفقه ــ هم "أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل.. إذ كان بناؤهم لا على صحةٍ بل على تخييل فقط"[٣٨٠]، وهكذا يوقفنا على إنّ "عماد التخييل هو الخروج على الأصل أو المألوف في الاستخدام اللغوي"[٣٨١]، فيُشرّب تخييله هذا، مفهوم الإنزياح، ثم ينفتح ليحيط بمستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية، وهذا ما يفضي إليه التبصر في قوله: "والأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردّد بين

---

(٣٧٧) انظر وعيه بالمفهوم المنطقي في: النجاة: ابن سينا، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨، ص١٠٠، انظر أيضا: التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص٢٥. و أما وعيه بالمفهوم البلاغي فيبدو جليا في: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٢، والمجموع أو الحكمة العروضية في معاني الشعر، ص١٦-١٧، انظر أيضا: التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية، ص٢٧.

(٣٧٨) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٨.

(٣٧٩) انظر:حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص١٣٩.

(٣٨٠) الخطابة: ابن سينا، ص٢٠٠.

(٣٨١) نظرية اللغة في النقد العربي، ص٣٥.

المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لانه أما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. و أما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى: أما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبة في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب..."[٣٨٢].

إن مفهوم التخييل عند ابن سينا يمتدّ ليشمل عملية التأليف الشعري كلها[٣٨٣]، وقد تنحلّ تلك الشمولية، فيصبح التخييل بمعنى التصوير[٣٨٤]، وقد ينحسر مجاله ليدل على التشبيه[٣٨٥].ولكن تلك الشمولية، وهذا الانحسار يهيمنان على مدار اشتغال الشعرية في النص على نحو أُتيح معه لابن سينا أن يعزو التمايز بين تشكيل النص الشعر والنثري إلى التخييل، لان الشعر ــ حسبه ــ "كلام مخيل" أو مؤلف من "ألفاظ مخيلة"[٣٨٦].

وإلى هنا، تكون البنية المفهومية للتخييل عند ابن سينا منضوية تحت مظلة الصياغة التصويرية أو التشكيل الجمالي للشعر، وارتكازا على هذا التصور يمكن أن نعرف التخييل بأنه الصياغة الشعرية أو الهيأة الخاصة

---

[٣٨٢] فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٣.

[٣٨٣] انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٧.

[٣٨٤] انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٢.

[٣٨٥] انظر: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م، ص١٦-١٧.

[٣٨٦] انظر: جوامع علم الموسيقى: ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٣٧٦هـ-١٩٥٦م، ص١٢٢، و: فن الشعر في كتاب الشفاء، ص١٦١.

بالشعر، أو انه ــ حسب التبلور المفهومي له عند البعض ــ : "الهيئآت والأشكال الخاصة التي تتشكل فيها أو بها،العناصر الأولى، أو المادة الخام، أو المعاني، فتصبح شعرا وينتج من هذا ان حقيقة الشعر الذاتية ليست في مادة المعاني، بل في طريقة تخييلها وكيفية صياغتها"(٣٨٧).

وإذا كانت تصورات ابن سينا عن التخييل قد شملت السنن البنائي التصويري للنص الشعري وأهمية التخييل في تشكيله وعظم جدواه، فانّ ظلّ (تأثيره) وما يحدثه في المتلقي لم يغب عنها، فقد عزا ما يحدثه من تأثير في النص إلى أن المقدمات الشعرية تكون على هيأة أو تأليف يقتضيان تأثر النفس،لما فيها من محاكاة أو غيرها(٣٨٨).

ولعل هذه المحصلة كانت سندا نظريا لتصور البعض عن تخييل ابن سينا، فقد قرر باحث في دراسته عن كتاب فن الشعر لابن سينا، ان التخييل عنده يحمل معنيين، أولهما معنى خاص بصياغة الصورة، والآخر الأثر النفسي المترتب عليه(٣٨٩).

---

(٣٨٧) الصورة الفنية في تراث النقدي والبلاغي: د.جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م، ص٣٢٢.

(٣٨٨) ينظر: الاشارات والتنبيهات لأبي علي بن سينا مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق: د.سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٠، ج١، ص٥١٢.

(389)Avicenna,s Commetary on the Poeics of Aristotie: Ismail M.Dahiyat, Brill,Leiden,1974,p.33

عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٧.

وتأسيسا على هذا،فان "تخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا"[390].

أما ابن رشد فقد المح تخييلُه نجاعة في إيواء المفهوم البلاغي، حيث اكتسى مرة رداء التشبيه[391] أو الاستعارة[392]، وقد يرادف التخييل عنده التشبيه بعد أن يكون هذا الأخير تخطّى حدوده البلاغية ليشمل التشبيه والاستعارة والكناية: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما"[393]، تدخل في الصنف البسيط الأول الأنواعُ التي تسمّى استعارة وكناية، أما الصنف البسيط الثاني فهو ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس، أما الصنف المركب فهو الأقاويل الشعرية المركبة في الصنفين السابقين[394].

أما التخييل بمعنى الصياغة الشعرية،فيدلُّ عليه عند ابن رشد مصطلحُ(المحاكاة) وهو نظير (التخييل)،كما سيمرّ.

ونصادف بعد ذلك وعيا نظريا متميزا لمفهوم التخييل عند القرطاجني، يعدّ ركيزة للشعرية العربية، فتخييل القرطاجني يتسنّم النص معه درجة شعريته، وبه تؤجّج لمحته الشعرية، ذلك أنّ "اعتماد الصناعة الشعرية

---

(390) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص117.

(391) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص230.

(392) انظر: المصدر نفسه، ص214.

(393) المصدر نفسه، ص201.

(394) انظر: المصدر نفسه، ص202ـ203.

على تخييل الأشياء"[395]، لانه هو "المعتبر في حقيقة الشعر"[396]، أو في صناعته[397]، لهذا استمرأ القرطاجني صيغة ابن سينا: "الشعر كلام مخيّل"[398]، فردّدها[399]، واجترّ قول ابن سينا: "الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصدق، فلا مانع من ذلك"[400]، فتمثَّلَهُ، وفاضتْ به صيغته: "إنّ هذه المقدمات كلّها إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا لان الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل"[401].

إن مفهومه للتخييل تشكّل في ضوء بصمات سلفِهِ من الفلاسفة المسلمين،واحتضن معنى: "أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[402].

---

[395] منهاج البلغاء، ص٦٢.

[396] المصدر نفسه،ص٢١. انظر أيضا: ص٨١.

[397] انظر: المصدر نفسه، ص٧١.

[398] جوامع علم الموسيقى، ص١٢٢، وفن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦١.

[399] انظر: منهاج البلغاء، ص٨٩.

[400] المصدر نفسه، ص٨٣، وانظر أيضا: الإشارات والتنبيهات، ج١، ص٥١١-٥١٢.

[401] منهاج البلغاء، ص٨٣.

[402] المصدر نفسه، ص٨٩.

إن هذا التصور ــ طبقا لرأي أستاذنا احمد مطلوب ــ هو كنف احتوى مخاضات أرسطو، وشرّاحه، وملخصيه من الفلاسفة المسلمين: كالفارابي وابن سينا وابن رشد، وكلٌ فضيلة القرطاجني، التي لا نجدها عند النقاد العرب في القديم، انه أقام فهمه للشعر على التخييل والمحاكاة قبل أن يقيمه على الوزن والقافية[٤٠٣].

إن هذا التعريف يجعل التخييل يتعاطى معنيين هما(التشكيل) و(التأثير)، وهو تمثّل ــ وإن بدا مقتضباً ــ لفهم ابن سينا الآنف[٤٠٤].

ومما يندرج في هذا السياق تفريعه للتخييل ــ بالنظر إلى متعلقاته ــ إلى قسمين: "تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود و أحجارها (...) وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني، وانْ غاب هذا عن كثير من الناس"[٤٠٥].

إن التمعّن في هذا النص يفضي إلى أن تخييل القرطاجني يكتنف اغلب المستويات التي يشتغل الإنزياح في مداراتها، فنلمح ظِلاًّ للمستوى الدلالي

---

[٤٠٣] ينظر: دراسات بلاغية ونقدية: د.احمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ ،ص٣٤٧، وقد تتبع الدكتور مطلوب المرجعيات التي سار على هديها هذا التصور، فكفاتنا مهمة كهذه، انظر، ص٣٤٦ــ٣٤٩.

[٤٠٤] انظر موضعه في دراستنا هذه.

[٤٠٥] منهاج البلغاء، ص٩٣-٩٤.

خلف قسمه الأول، وكذلك في التخييل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني. أما المستويان التركيبي والصوتي فيحتضنهما التخييل في القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه. ومما يمارس مثل هذا التصور قوله: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترن بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها. فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإذا كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة في الكلام. فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا"[٤٠٦].

إذ يتسرّب مفهوم الإنزياح، وهو معطى ظل مشدوداً، عنده، إلى اشتراط (الغرابة) في حسن المحاكاة والهيأة ليكون "أفضل الشعر"، والغرابة أو الإغراب ـ هنا ـ كما هو بيّن، يسعى إلى تنشيط الفعل الشعري (دلاليا) من خلال المحاكاة وحسن التخييل، و(تركيبيا)و (صوتيا) من خلال حسن هيأة تأليف الكلام.

---

[٤٠٦] المصدر نفسه، ص ٧١-٧٢.

ولعل البذرة السحيقة لفحوى هذا المقتبس يمكن أن تجدها عند ابن سينا، مع ملاحظة قيام الاشتراط ذاته، وان تلبّس بدال مغاير، ولاسيما في قوله الذي ينقله القرطاجني نفسه: "وبالجملة، التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه: أما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته"(٤٠٧).

وممّن تتجاوب في تخييله أصداء تتلاقى مع الإنزياح: السجلماسي، الذي اطمأن إلى تقرير حقيقة أن التخييل "موضوع الصناعة الشعرية، و موضوع الصناعة في الجملة هو الشيء الذي فيه يُنظر، وعن أعراضه الذاتية يُبْحَث"(٤٠٨). وبعد أن يستحضر صيغة كانت قد راجت، تقول: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"(٤٠٩)، يتمثّلها، ثم لا تلبث أن تظهر في قوله: "وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه أما بالتجزئة، و أما بالكلية، ولان التخييل هو جوهريّته والمشترك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها

---

(٤٠٧) المصدر نفسه، ص٨٤.

(٤٠٨) المنزع البديع، ص٢١٨.

(٤٠٩) لعل ابن سينا هو موجد هذه الصيغة، فقد وردت في (فن الشعر من كتاب الشفاء،ص١٦١) بتغير جد طفيف لا يكاد يذكر.

ومحلَّ نظرها"[410]. وتأسيسا على هذا فـ"القضية الشعرية ـ حسبه ـ إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة"[411].

وقد أسفرتْ تصوراته هذه عن صياغة للقول المخيل، تحدَّه بأنه: "القول المركب من نسبة أو نسب الشيء إلى الشيء، دون اغتراقها تركيبا تـذعن له النفس فتنبسط عن أمور من غير روية وفكـر"[412]، وتفـضي دلالـة صياغة كهذه إلى احتواء التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجـاز بوصـفها أنواعا ينشعب إليها تخييله[413]. و إذا كان منحى المراكشي (٧٢١هـ) قد امتثل كثيرا إلى مجاري سابقيه، حين انبنى الشعرـ على وفـق التـصور المطروح في روضه المريع ـ على التخييل والمحاكاة[414]، فان ما يمكـن أن تظفر به من جدّة تصور أسبغه على تلك المجاري، يكمن في انه اسـند (الاستفزاز) الحاصل عن فعل الشعر ـ ذلك الاستفزاز الذي تتابع وروده في بحوث غيره كالسجلماسي[415]، مثلا ـ إلى (التوهمات)[416]، وهذا مكتسب نظري ستتصالح معه بعض الرؤى التي تبلورت في ظل النظريات الحديثـة كما سيرد لاحقا.

---

(٤١٠) المنزع البديع، ص٢١٨.

(٤١١) المصدر نفسه،ص٢٢٠.

(٤١٢) المصدر نفسه،ص٢١٩.واغتراقها تعنى استيعابها دون أن تكون إياها.

(٤١٣) انظر: المصدر نفسه، ص٢٢٠ـ٢٦١.

(٤١٤) انظر: الروض المريع في صناعة البديع: ابن البناء العددي المراكشي، تحقيق: رضوان بن شعرون، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥، ص١٠٣.

(٤١٥) انظر: المنزع البديع، ص٢٥٢، ص٢٦٠ مثلا.

(٤١٦) انظر: الروض المريع، ص٨١.

ظل علينا أن نستشف أبعاد البواعث التي أوجدت مصطلح (التخييل) في موروثنا العربي، ولعل ما يستأثر منها بأهمية خاصة، وقوُع المجـاز فـي القرآن الكريم، وتَصلُّب تأويل البعض ــ وهو بازاء آيات الصفات ــ عنـد الظاهر الموحي بالتشبيه والتجسيم، وإهماله لما يستتر من باطن.

ولعل الزمخشري (٥٣٨هـ) أول من أناط بـ(التخييل) أن يعيد إلـى آي التشبيه والتجسيم معناها الخـبـيء خلف الظاهر، وعلى وفـق صـياغة أخرى، فالزمخشري دفع التخييل إلى مجارى الدراسات القرآنية بعد أن كان التنظير حوله يتفادى التطبيقات القرآنية، ويغفل شواهده. يقول:

"ولا ترى بابا من البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا البـاب، ولا أنفـع وأعون على تأويل المشتبهات من كلام الله تعالى في القرآن وسائر الكتـب السماوية وكلام الأنبياء، فان أكثره وعلّيته التخييلات"[٤١٧].

وهكذا اهّله ــ لأول مرة ــ ليحتل موضعا داخل هذه الدراسات، وقد عُدَّ مثل هذا (التاهيل) سوء أدب في الإطلاق، وبعداً في الإضرار[٤١٨]، حسب ما حاجَّه به خصمُهُ السكندري(٦٨٣هـ)، و أضاف: "فان التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليس له حقيقة وصدق"[٤١٩].

---

[٤١٧] الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج٣، ص٤٠٩.

[٤١٨] ينظر: الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال: ابن المنير السكندري، مطبـوع علـى هـامش الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري، دار المعرفة، بيروت، ج١، ص٣٨٥.

[٤١٩] المصدر نفسه.

وتتابع على هذا النهج بلاغيون آخرون[٤٢٠]، كانوا قد لجأوا إلى (التخييل) في مواجهتهم لآيات ذات ظاهر موح بالتجسيم والتشبيه، على نحو جعل منه وسيلة للتنقيب عن معنى باطن وراء كل عبارة غير مواتيه الظاهر.. وهكذا فان المتأمل في تصوراتهم يتبيّن انهم جعلوا التخييل أداة في يد المتلقي وليس في يد المبدع، أي وسيلة تجعل العبارة تنصاع بيسر وسهولة إلى الإفضاء بمستترها فيحقق الفهم الصحيح[٤٢١]. أي أن التخييل يحفّز ذهن المتلقي على الابتعاد عن التجسيم والتشبيه في الآيات ذات الظاهر الموحي بهذا، فيحملها محملا فنيا، وبهذا نستشرف إمكاناته الخصبة.

وهنا تتوثب للبروز ثنائية (عرض الإنزياح/نفي الإنزياح)، وهي الثنائية التي تهب النص وجودا شعريا ــ حسب التنظير الكوهيني ــ حيث الواقعة الشعرية ــ عنده ــ أواليّة تعمل على وفق تلازم مستويي هذه الثنائية، وتتابعها، وهذا ما سنفصل القول فيه فيما بعد.

فــ(نفي الإنزياح) يتغيّاه التخييل الذي يشتغل في فضاء التلقي، لاستكمال ميكانيزم تلك الأوالية، وذلك بإعادة النص إلى مثاليّته باستنبات دلالاته الباطنة ونفي الظاهر ــ في وعي المتلقي ــ حذرَ مخالفة العقل.

---

[٤٢٠] مثل الزملكاني (٦٥١هـ)، في التبيان في علوم البيان، ص١٧٨، والعلوي (٧٢٥هـ) في الطراز،ج٣، ص٢.

[٤٢١] تنظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص٤٥٤-٤٥٥.

أما (عرض الإنزياح)، وهو المستوى الأول لهذه الأوالية، فيُشَكِّل في وعي المبدع، أي انه يتمّ في (عملية الإبداع الشعري) ذاتها، وهي ما اصطلح عليها، في الخطابات التي نحن بازائها، بـ(التخيل).

و(التخيل) يتمّ ــ حسب فهم بعض الفلاسفة ــ "من خلال مرحلتين، تتمثل الأولى في هذه (الومضات) التي تتمّ بشكل غامض وتلقائي وغير مقصود، في حين تتم المرحلة الثانية بإخضاع هذه الومضات الغامضة التلقائية للضبط الواعي إلى أن يخرج العمل إلى النور (...) وهذا معناه أن عملية التخيل الشعري ستصبح، في ضوء مفاهيمهم (...) عملية تخيل متعقلة واعية ومقصودة، لتحدث بدورها تأثيرا أو تخييلا واعيا مقصودا أيضا تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية التي حدودها للشعر"(٤٢٢).

وليس يقدح في (التخيل) الشعري، انه تحول إلى عمل عقلاني (أو متعقل)، فهو سيشهد ــ مع ذلك ــ نزوع الوسائل التي تجعل القول مخيلا إليه، ذلك أن "القدرات الإبداعية والابتكارية للتخيل الشعري سوف تستخدم في تحسين أو تقبيح ما يقرره العقل.

سوف تنحصر العملية ــ إذن ــ في خلق تشكيلات جمالية مؤثرة لحقائق توصّل إليها العقل بالفعل"(٤٢٣).

٦ ــ المحاكاة:

---

(٤٢٢) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٦٥.

(٤٢٣) المصدر نفسه.

انبجست المحاكاة وسط مباحث الفلاسفة المسلمين، استثمارا لمعالجات أرسطو حولها، ولم تكن لتفي بما أنيط بالمصطلح الأرسطي من معنى أُرِيدَ له محاكاة الأفعال[٤٢٤]، فقطعوا الصلة بهذا، واجترحوا مفهوم المحاكاة باللغة وهو التشبيه والاستعارة والتركيب[٤٢٥]، وعهدوا إليها مهمة تشكيل الواقع تشكيلا جماليا، فعالجوا في تصورهم عنها "علاقة العمل الأدبي بالواقع،وحاولوا أن يحددوا شكل هذه العلاقة بتحديدهم معنى المحاكاة أولا، فكشفوا عن أنها رؤية خاصة للواقع، وليست نقلا حرفيا تقليدا له"[٤٢٦]، فما ينبغي للشعر أن يطابق هذا الواقع، فهو يتغيّا "إعادةً لصياغة معطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسنا أو قبحا، أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزا لهذا الواقع"[٤٢٧].

لقد ظهر الوعي بهذا الاصطلاح متاخما للوعي باصطلاحي (التخيل والتخييل) اللذين تحالفا معا فأخصبا (المحاكاة)، ذلك أن طبيعة المحاكاة الشعرية تُحَدَّد من زاوية المبدع بواسطة (التخيل)، أما (التخييل) يحدِّد

---

[٤٢٤] ما يزال مفهوم المحاكاة الأرسطي عرضة للنقاش، وموضوعا للاجتهاد، ذلك أن أرسطو لم يبلور له معنى خاصا ضمن حد ما، في كتابه (فن الشعر)، لهذا استبعد بعض دارسيه معنى التقليد عن محاكاته، واقترح التركيز عليها بوصفها تصويرا وتمثيلا، انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧٧.

[٤٢٥] انظر: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص٨٤.

[٤٢٦] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٨٥.

[٤٢٧] المصدر نفسه، ص٧٥.

طبيعتها من زاوية المتلقي وبعبارة أخرى: "ان التخيل هو فعل المحاكاة في تشكّله والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله"[٤٢٨].

ثم تضايفت هذه الاصطلاحات ـ فيما بعد ـ ونزعت إلى التماهي فيما بينها، حدَّ اضمحلال الفوارق، وتمازجت في الاطروحات النظرية للفلاسفة المسلمين حدّ تميّع الحواجز، بحيث يمكن للنص الشعري أن يقترن بالتخييل أو التخيّل أو المحاكاة، لأنّ كلاً من هذه الاصطلاحات تترابط وتتجاوب لتصف ـ وهذا شأن يشغلنا ـ الخاصية النوعية للعمل الفني من زواياه المتعددة، فالنص الشعري يصبح (تخييلا) لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تتلقاه، والتي يخلف فيها العملُ آثارَه، ويصبح(تخيلا) لو نظرنا إليه من زاوية القوة النفسية التي تبدعه، ويصبح(محاكاة) لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان[٤٢٩].

وما يدفعنا إلى هذه المصطلحات أنها تتقّرى محتوى مفهوميا شاملا للعملية الشعرية، وتتجسّد في كل منها جوهرية الشعر، وهيأته الخاصة، وميزته النوعية التي تفرقه عن سائر فنون القول.

فالمحاكاة ـ حسب التصور المطروح في كتابات الفارابي ـ هي قوام الشعر وجوهره[٤٣٠]، أو على وفق صيغةٍ اكثر تدليلا: إن الشعر هو

---

[٤٢٨] مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص٢٤٥.

[٤٢٩] انظر: المصدر السابق نفسه، ص٢٣٩.

[٤٣٠] انظر: جوامع الشعر، ص١٧٢-١٧٣ ، وكتاب الشعر، ص٩٢-٩٣.

المحاكاة[٤٣١]، وبغيابها يفتقد الشعر نبضه، وهذا ما نستَنْبِتُهُ في قوله الذي عاب به على الجمهور إيثارهم الوزن على المحاكاة:

"والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء، أم لا، والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"[٤٣٢].

وقد اقترنت المحاكاة في بعض إجراءاتها ــ عنده ــ بالتشبيه، فاستخدمها بمعناه، حين رأى أن التشبيه هو فعل الشعر[٤٣٣]، ثم لم يلبث معنى المحاكاة هذا، أن يتسع ــ عنده ــ "بحيث يشمل عملية التأليف الشعري كلها، هذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد ــ بدوره ــ على التصوير والتمثيل[٤٣٤].

أما المحاكاة عند ابن سينا، فتدلّ،حينا، على التشبيه[٤٣٥]، وحينا آخر، على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وغيرهما[٤٣٦]، وقد تكون مرادفة

---

[٤٣١] انظر: في قوانين صناعة الشعراء: للفارابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص١٥٠. انظر أيضا: جوامع الشعر، ص١٧٣، وكتاب الشعر، ص٩٣.

[٤٣٢] جوامع الشعر، ص١٧٣، وكتاب الشعر ، ص٩٢.

[٤٣٣] انظر: في قوانين صناعة الشعراء، ص١٥٨.

[٤٣٤] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧٧.

[٤٣٥] انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٨٨، والمجموع، ص١٨، والنجاة، ص٦٤.

[٤٣٦] انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٧١، والمجموع، ص١٨.

للتخييل[٤٣٧]، أو مقترنة به[٤٣٨]. ونظرا لاعتماد التخييل على المحاكاة، فإنها باتت جزءا من العملية الشعرية التي يشكل التخييل – حسبه – قوامها، ويصبح شاملا لها كلها، على حين أن المحاكاة عند الفارابي هي التي تتضمن هذا المعنى الشامل، أي أن المحاكاة عند الفارابي ترادف التخييل عند ابن سينا[٤٣٩].

أما المحاكاة (ابن رشد) فهي مكمن الشعرية في النص، وتجسيدٌ لها، حيث تتكفّل بوضع الحد الفارق بين الشعر والنثر، وتمنح النص هويته المعرفية، إذ يستند توفّره على اسم الشعر، إلى جمعه المحاكاة والوزن[٤٤٠].

وقد تمارس هذه المحاكاة – أحيانا – معنى التشبيه[٤٤١]، أو تدل – أحيانا أخرى – على استخدام الصور البلاغية[٤٤٢]، وقد يتّسع معناها – عنده – "بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صورا مثل التشبيه والاستعارة أو غيرها من الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير"[٤٤٣].

---

(٤٣٧) انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٨.

(٤٣٨) انظر: المصدر نفسه، ص١٦٢-١٦٣.

(٤٣٩) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٧٩.

(٤٤٠) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٠٤.

(٤٤١) انظر: المصدر نفسه، ص٢٠٦.

(٤٤٢) انظر: المصدر نفسه، ص٢٠١-٢٠٢.

(٤٤٣) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٨١.

وهذا التصور كان أدعـى باعـث لأنْ تقتـرن المحاكـاة ــ عنـده ــ بالتخييل[444]، أو يترادفا لاستبطانهما محتوى مشتركا كالذي طُرِح.

٧ــ الاتساع:

من المقولات التي يستتر فيها الإنزياح في الخطاب الموروث (الاتـساع) الذي يعدّ أساسا نظريا صلبا ظلّ الإنزياح في الخطاب الحديث مشدودا إليه. ولعل أعتى, ما يدلّ عليه الاتساع في ذلك الخطاب هو انفلات اللغة من سيادة الأنماط المألوفة، وتحررها من سيطرة المفهوم النظري المعياري.

إن اللغة تتغيّا من ذلك غايات منها أن تقذف بوظيفة اللغة خارج المـدار الاتصالي، ومفهوم كهذا يلتقي عند حدّه الإنزياح، ويستكنه المخزون الثيمي له. و إنما قلنا (أعتى ما يدل عليه) لان الاتساع "متعدد الدلالة، يـستقطب جملة من الطرق في القول، يوحّد بينها خروجها عن الأصول النظرية التي تؤسس عملية تأليف الكلام مطلقا ويدل به على ممارسـات تراعـي إرادة المتكلم وقصده اكثر من البنية العقلية المجردة التي استخرجها النحاة"[445].

وسنرصد الإجراءات التي نلفي وراءها إدراك الخطاب العربـي لـسعي اللغة الإبداعية إلى كبح سيطرة القيود المعيارية، وانفلاتها من مجال جـذب التنميط والسائد، أما سوى ذلك من إجراءات فليست لها علَاقة بمشغلنا، لأن (الاتساع) فيها ينكص ــ على وفق المدلول الذي يـستبطنه فيهـا ــ عـن إضفاء الخصوصية الأدبية، ويشتغل فيها بوصفه دالا لغويـا. ومـن تلـك الإجراءات التي تسفر عن تردّي الاتساع في مناخه اللغوي، ما يلقانا عنـد

---

[444] انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٢٢.

[445] التفكير البلاغي عند العرب، ص١٠٣.

الجاحظ (٢٥٥هـ) في قوله: "ولكثرة حاجاتهم كثرت خواطرهم وتصاريف ألفاظهم، واتسعت على قدر اتساع معرفتهم"[٤٤٦]، وعند ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في قوله: "ليس في جميع الأمم أمة أُوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب من الله"[٤٤٧]. وعند ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في قوله: "وللشعر أدوات يجب إعداده قبل مراسه وتكلف نظمه (...)، منها التوسع في علم اللغة"[٤٤٨].

لقد التقتْ في المتصور النظري الذي أفرغ فيه (الاتساع) في الخطاب الموروث عدّةُ تنويعات مفهومية، تعثّرتْ ـ كثيرا ـ في الاهتداء إلى حدّ موحدٍ يمتثل للجمع والمنع، وظلت تنحلّ إلى شعاب متباينة لا يستغرقها مدلول واحد، حيث انتعشت فيها عدة مفاهيم، منها: تعدد أوجه التأويل[٤٤٩]، أو استخدام المترادف[٤٥٠]، أو استعمال الحروف بعضها مكان بعض[٤٥١]، أو نقض العادة والخروج على مألوف الكلام[٤٥٢]، أو عدم المطابقة إفرادا وتثنية وجمعا[٤٥٣]، أو ما يجوز للشعراء[٤٥٤]، أو الكلام الذي لا ضرورة

---

[٤٤٦] الحيوان، ج١.

[٤٤٧] تأويل مشكل القرآن، ص١٢.

[٤٤٨] عيار الشعر: محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، تحقيق : د.طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦، ص٤.

[٤٤٩] انظر: العمدة، ج٢، ص٩٣، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي ضمن شروح التلخيص، ج٤، ص٤٦٩، والمنزع البديع، ص٤٢٩.

[٤٥٠] انظر: المثل السائر، ج١، ص٥٦.

[٤٥١] انظر:الخصائص، ج٢، ص٣٠٨.

[٤٥٢] انظر:الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص٢٥٠.

[٤٥٣] انظر:ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص١٤٠.

[٤٥٤] انظر: المصدر نفسه، ص٣٥.

فيه[٤٥٥]، وقد يدل عند البعض على ضرب من ضروب الحذف[٤٥٦]، أو أن الحذف هو اتساع[٤٥٧]، وقد يدل على أشكال أخرى من الخروج على الأصول النظرية[٤٥٨].

ومنها قيام الاتساع على الاستعارة[٤٥٩]، أو على جريان الصفة على غير موصوفها[٤٦٠]، ويتسع المفهوم ـ كثيرا ـ ليغدو إطارا شاملا يحتضن المجاز[٤٦١]، أو كل ما يخالف الحقيقة[٤٦٢]، وهكذا يمكن لكل ضروب الاتساع عند القدماء أن تجمع ـ على وفق رأي البعض ـ تحت باب واحد هو المجاز[٤٦٣]. ويمتثل إلى هذا الرأي اقتران المجاز بالاتساع في أحيان كثيرة، وتعاطفهما في سياق واحد[٤٦٤].

---

(٤٥٥) انظر: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر: محمود شكري الآلوسي، شرح: محمد بهجت الاثري، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤١هـ، ص١٤٢-١٤٤.

(٤٥٦) انظر: الأصول: أبو بكر بن السراج، تحقيق: د.عبد الحسين الفتلي، مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م، ج٢، ص٢٦٥.

(٤٥٧) انظر: المستصفى من علم الاصول: أبو حامد الغزالي، المطبعة الاميرية ببولاق، مصر، ١٣٢٢هـ، ج١، ص٣٤٢.

(٤٥٨) انظر: العمدة، ص٩٣-٩٦.

(٤٥٩) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٤٢٨.

(٤٦٠) انظر: المثل السائر، ج١، ص٩٢.

(٤٦١) انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص١٠٨.

(٤٦٢) انظر: المصدر نفسه، ص٢٣١.

(٤٦٣) انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني، ص٣٤-٣٥.

(٤٦٤) انظر مثلا: الأصول لابن السراج، تحقيق : د.عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م، ج١، ص٣٠٤-٣٠٥، والحروف للفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق ـ بيروت، ١٩٦٩م، ص١٦٤، ودلائل الإعجاز، ص٢٨٦، والمستصفى في علم الأصول، ج١، ص٣٤٢،=

إن هذا المتصور شكّلَ مرتكزا هيّأ لتلازم دلالي بين الاتساع والإنزياح في الجهاز الاصطلاحي المعاصر عند البعض، فصاروا يدلّون بالاتساع على الإنزياح[٤٦٥]، وان كان هذا البعض قد قصره ــ حينا ــ على التركيب، ذلك أن المتلفّظ ــ حسبه ــ "يعمد إلى تكسير الجملة العادية بحثا عن تركيب غير عادي هو نواة أدبية الخطاب، وهو ما عبر عنه الأسلوبين بمفهوم الاتساع(Ecart)"[٤٦٦]، وقصره ــ حينا آخر ــ على مجرد الدلالة، فإذا كانت اللسانيات ــ فيما يُقرِّر ــ قد أقرَّتْ أن لكل دال مدلوله، فان الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله، وهو ما عبر عنه الأسلوبين بمصطلح الاتساع((Ecart)) [٤٦٧].

وتسنّى للاتساع ــ في متصور آخر ــ أن يكون مكافئا اصطلاحيا للانزياح أو الانحراف[٤٦٨].

=وتنزيه القرآن عن المطاعن: القاضي عبد الجبار، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٩هـ، ص١١. والكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء اللغوي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠م، ج١، ص٣٤.

[٤٦٥] انظر: اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص٨٦.

[٤٦٦] المصدر نفسه، ص٧٤.

[٤٦٧] المصدر نفسه، ص٨٦.

[٤٦٨] انظر مثلا: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص٤٦ــ٤٧، وانظرا أيضا: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني ...،ص١٩٩.

الفصل الثالث

الحقول والعلاقات

تتنوع صور الإنزياح وأشكاله، وإنْ استغرقها مفهوم واحد ثم التصالح عليه، وتتناسل تبعا لاختلاف إجراءاته في كل مجال معرفي، فالإنزياح حدّ التقت عنده الحركات والمذاهب والاتجاهات الأدبية، وما انبثق على مهادها من نظريات ومقولات، إلا أن ماهية الإنزياح في كل صورة ظلّت تتشكّل على وفق تنوع المنهجيات المتبعة في كل مجال معرفي، وتتهيكل في ضوء بصماته.

إن دراستنا هذه لا تتوخى تحديد تلك المجالات، واستنباط ما هيّاتها، أو تأمل مبادئها العامة، أو تتبع منابتها التي شبّت فيها أسسها المعرفية، وليس علينا عرض أجهزتها المفهومية، و إنما نتصيدّ في كل منها اللحظة التي تنتدب فيها الإنزياح لخدمة ارتكازها الإبداعي، ونشخّص خطوط التقاطع والتماس ونقف على علاقات التوازي بينهما.

فما نتوخّاه ـ إذن ـ هو ممارسات الإنزياح ومكتسباته الإجرائية في كل مجال حيث يتهيكل في ضوء بصمات التشكل المعرفي لذلك المجال.

إن الإنزياح أُسّ نظري صلب يكتنه أسرار (الإبداع) في كل حقل معرفي، فما من إبداع إلا قائم على خرقٍ لأعراف، أو انتهاكٍ للغة، أو ضربٍ لمعايير.

وتتعدد مظاهر الإطار المفهومي للانزياح، طبقا للأفاق التي يستجيب لها هذا الحقل المعرفي أو ذاك، وامتثالها لرؤاه، و أطره النظرية. فالإنزياح ذو

مظاهر متعددة يظل أمر تشكلها مرتهنا بإجراءات الحقــل المعرفــي الــذي تشكل فيه.

ويتحصّل لنا مثل هذا ــ أيضا ــ من تأمل الحقل الأدبي أسوة بــسواه. وهذا ما أثار فينا وعيا لفحص آليات اشتغاله وماهية تحرّكــه وإجراءاتــه، ويندر أن نجد مجالا معرفيا في الأدب والنقــد لا يتخلّــق فــي موضــوعه الإنزياح، فهو ــ أي الإنزياح ــ يكاد يكون الرئة التي تتــنفس بهــا تلــك المجالات ادبيّاتها أو شعرياتها، ونجاعتها وقفٌ على تحقّق الإنزياح فيها.

ففي الشعرية (Poetics) يبرز ــ في تجل ظاهر ــ الإنزيــاح فــي علاقــة تجاذب معها.فمثلا في شعرية ياكوبسن التي يُحَدِّد موضوعها في الإجابــة عن السؤال الآتي:

"ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[٤٦٩].

يعاين الإنزياح في أولى وظائفها التي تتحدّر من صرف تلك الرسالة اللفظية عن مسارها العادي إلى وظيفتها الجمالية، وقد وصف ياكوبسن تلك العملية بأنها "انتهاك متعمّد لسنن اللغة العادية"[٤٧٠].

إن هذا المبدأ ينخرط في فضاء الشعرية الشكلية الروسية،حيث يلقانا عند (يان ما كوروفسكي) (Jan Mukarovsky) الذي انشغل بــه وعبــر عنــه بــ(الانحراف) أو (التحريف الجمالي المتعمد) لمعيــار اللغــة المعياريــة

---

[٤٦٩] قضايا الشعرية، ص٢٤.

[٤٧٠] الخطيئة والتفكير، ص٢٣.

(Standard Language)[٤٧١]، في حين وصفه الناقد الشكلي ارليخ بأنــه "عنف منظم يقترب ضد الخطاب العادي"[٤٧٢].

ولنا أن نمسك بالدلالة ذاتها،فيما يطرحه شلوفسكي تحت مفهوم (عملية التشويه الخلاقة)[٤٧٣]، أو (التشويه على نحو خلاق)[٤٧٤]، الذي مر علينــا في حديثنا عن الإغراب.

وتتجلى تصورات مماثلة لهذه، في سائر الشعريات التي تنحصر معانيها ــ على وفق تصنيف استنبطه أستاذنا احمد مطلوب من تعريفات الــشعرية ــ في اتجاهين: أولهما "فن الشعر وأصوله التي تتبع للموصول إلى شــعر يدل على شاعرية ذات تميّز وحضور"[٤٧٥]، والآخر "الطاقة المتفجــرة فــي الكلام المتميز بقدرته على الإنزياح والتفرد، وخلق حالة من التــوتر"[٤٧٦]. وليس ثمة تقاطع بين الاتجاهين ــ حسب أستاذنا ــ في فهــم الــشعرية، فالأول هو القواعد والأصول، والثاني هو نتيجة تلك الأصول[٤٧٧].

---

(٤٧١) انظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص٤١.

(٤٧٢) الخطيئة والتفكير، ص٢٣.

(٤٧٣) انظر:نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٨٣.

(٤٧٤) انظر:البنيوية وعلم الإشارة، ص٥٨.

(٤٧٥) الشعرية: د.احمد مطلوب، ص٤٥.

(٤٧٦) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٤٧٧) انظر: المصدر نفسه، ص٤٧.

لنا أن نلاحظ ـ كما لاحظ قبلنا حسن ناظم ـ انه ليس ثمة معيار دقيق يستند إليه تصنيف الشعريات هذه، لتنوع مفاهيمها وخضوعها إلى مناهج متعددة، فمعيار كهذا سيتأرجح في تصنيف شعرية كوهين مثلا، فهي ـ بوصفها علما موضوعه الشعر ـ تندرج ضمن الاتجاه الأول، وتندرج ضمن الاتجاه الثاني بوصفها(انزياحا) مع ان كلا المفهومين عائد إلى كوهين(٤٧٨).

فانبثاق الشعرية في أي نص ـ على وفق أحد الاتجاهين ـ معطى لاستقرار الإنزياح في لغته، وتشكلها ـ نظريا ـ إنما يكون بتحّري ما في تلك اللغة من منبّهات تشرّبت الإنزياح، فليست الشعرية ـ وحسب تلك المقاربة ـ إلا "محصلة لاستخدام متميز في أداة الشعر، وهي اللغة"(٤٧٩).

ومادام الشعر ـ حسب إمكانية التعريف المبسوطة عند كوهين ـ "توعا من اللغة"(٤٨٠)، وما دامت الشعرية هي "أسلوبية النوع"(٤٨١) ـ حسبه أيضا ـ فان عليها ـ وبمجرد التسليم بأنها "علم موضوعه الشعر"(٤٨٢)ـ أن تتبنّى مبدأ (المحايثة)، وان يكون هذا ـ وجوبا ـ مبدأها الأساس(٤٨٣)، ذلك

---

(٤٧٨) انظر: مفاهيم الشعرية، ص١٦.

(٤٧٩) الشعرية في الشعر: قاسم المومني، مجلة فصول، مجلد٧، عدد٣ـ٤، ١٩٨٧.

(٤٨٠) بنية اللغة الشعرية، ص١٦، انظر أيضا: ص٦١.

(٤٨١) المصدر نفسه، ص١٦.

(٤٨٢) المصدر نفسه، ص٩.

(٤٨٣) انظر: المصدر نفسه، ص٤٠.

أنها أشدّ انتماء وتوحّدا مع اللسانيات التي تعد كنفـا يحتـوى مخاضـات الشعرية مادام موضوع هذه الأخيرة هو الظـواهر اللفظيـة[٤٨٤]، أو هـو وصف النص الأدبي "حسب طرائق مـستقاة مـن اللـسانيات"[٤٨٥]، وإذن، فالشعرية فرع من اللسانيات[٤٨٦]، أو جزء من اللسانيات[٤٨٧] التي لم تكـن (علما) إلا "يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي أن تفسير اللغة باللغـة نفسها"[٤٨٨]. وستنبجس عن هذا التصور ــ طبقـا لكـوهين ــ حقيقـة أن "الشعرية محايثة للشعر"[٤٨٩].

وبهذا، فلم يعد ثمة ريب بتأسيس (علم)للشعرية، سوى صعوبة التـوفر على محددات موضوعية لــ(موضوعها) الشعر، وتميزه عن النثر، ذلك أن هدفها "هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نـصّ في هذه الخانة أو تلك. فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صـنف ضـمن الشعر،وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي؟"[٤٩٠].

---

(484) Linguisties and Literay Styles; Donaid Freemand, New York, Holt, 1970,p.97.

(٤٨٥) الأسلوبية والأسلوب، ص٤٤.

(٤٨٦) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص٣٥.

(٤٨٧) انظر: قضايا الشعرية، ص٢٤.

(٤٨٨) بنية اللغة الشعرية،ص٤٠.

(٤٨٩) المصدر نفسه.

(٤٩٠) المصدر نفسه، ص١٤-١٥.

وبهذا الطرع تتقدم الشعرية خطوة نحو موضوعها، وسيقدم كوهين نظريته حول الإنزياح الشعري جوابا عن هذا السؤال الكبير[491]. وستستنفد معالجة الشعرية تلك، بالبحث "عن شكل للأشكال، عن عامل مشترك عام للشعر"[492]، فكوهين ــ إذن ــ سيملأ مساحة كانت البلاغة القديمة قبله قد تخلت عنها، وستتلافى خللا في ممارساتها، ببحثه عن البنية المنطقية التي تشترك بها جميع صور البلاغة التي كانت البلاغة قبله قد وقفت عند حدود تصنيفها، ولم يكن من همها أن تتعرض للبنية المشتركة بين تلك الصور[493]، أي أن كوهين يبحث "عن القانون الكلي الذي يكمن خلف جميع الصور المستخدمة في الشعر على المستويين الصوتي والدلالي، ويتمثل هذا القانون بانطبع في الإنزياح"[494]

فالشعرية ــ بوصفها نظرية متماسكة ــ ستبحث عن "الثوابت التحتية... التي تتعالى فوق التنوع اللا متناهي للنصوص والفردية، و إلا فلن تكون جديرة باسم العلم، ولن تتصف نتائجها بالعلمية أن هي أصرت على رهن أبحاثها بالمتغيرات"[495]، لهذا يصرح كوهين بأن على الشعرية أن تبحث عن " ما يجعل من عمل ما عملا شعريا"[496]، ويقترح تودوروف

---

(491) انظر:نظرية الإنزياح عند جان كوهن،ص٥١.

(492) بنية اللغة الشعرية،ص٤٨.

(493) انظر:اتجاهات الشعرية الحديثة،ص١١٨.

(494) المصدر نفسه.

(495) نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٤٨.

(496) انظر: Le haut Langage,P.P.II – I2. عن المصدر السابق، ص٤٨.

Tzvatan Todorow قبله ــ ان تعنى "بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أو الأدبية"[٤٩٧] لان موضوعها ــ حسبه ــ ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل خصائص هذا الخطاب النوعي "وكل عمل ــ عندئذ ــ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدودة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة"[٤٩٨].

ويجب أن لا يغرينا كون المطروح من الشعريات من السعة والتباين بحيث لا يتاح لنا معه توحيد الإطار المرجعي له،بالقول بعدم صلاحية عدّ شعرية أرسطو التأسيسية أساسا مرجعيا صالحا للشعريات المعاصرة.ولا يقودنا إلى الريبة في هذا الأمر كون الشعرية المعاصرة علما موضوعه (الشعر)، وان الشعرية الأرسطية كانت قد ألغت الشطر الذي يعدّ ــ حسب جيرار جينيت (Gerad Genette) ــ "الأكثر سموا وتميزا"[٤٩٩]، ذلك أن أرسطو ــ وإنْ لم تُعْنَ شعريته بالشعر بوصفه بنية فنية أو جمالية أو موضوعية ــ رأى أن الشعرية هي أنظمة علمة وشمولية للشعر يتيسر ملاحظتها فيه[٥٠٠].

---

[٤٩٧] الشعرية: تودورف، ص٢٣.

[٤٩٨] المصدر نفسه.

[٤٩٩] مدخل لجامع النص جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ــ دار توبقال، الدار البيضاء، د.ت، ص٧١.

[500] **Anatomy of Griticism, : Northrop Frye, Princeton, University Press New Gerset,1971,p.14.**

على اننا لا نتمادى فنعدّ كلا من تلك الشعريات تجليا للصيغة الأرسطية القديمة، إذ انبثقت فيها مفاهيم متباينة، وتناسلت قراءات جديدة لا تمتثل للأصول التي تحدّرت عنها، ولا يصدق عليها ـ بحال ـ كونها اجترارا للشعرية الأرسطية، أو شرحا لها[٥٠١]

فالشعرية ـ إذن ـ تستنبط الأنظمة أو الخصائص التي تتشكل بها (الفرادة الأدبية)، ويتوطّن (الإبداع)، وتلك إنما يتحصل تأسيسها في الخطاب عن طريق (خرق اللغة) أو تغريبها عن مناخها الأصلي بواسطة الإنزياح الذي ينوجد في الشعرية بوصفه منشطا لمشغلها في العمل اللغوي حيث ترتسم ملامح تلك الشعرية لحظة ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير[٥٠٢].

إن جل ما مرّ من رؤى وأفكار غريبة حول الشعرية يرقد خلف ما أصلّه سلفنا العربي في خطاباته النقدية والبلاغية التي لم تجهل مواطن الشعرية، "ويعد الجرجاني من أكثر البلاغيين والنقاد العرب إدراكا لها، وكانت وقفته الطويلة عند النصوص الشعرية، وتلمّس مواطن الإبداع فيها، من أروع ما وقف عنده. وتظل نظراته النقدية والبلاغية معينا ثرّا للمعاصرين، لأنها لا

---

(501) **Encyciopedic Dictionary of the Sciences of Languaga: Tzvetan Todorov and Oswald Ducrot, 1979, p.80.**

(502)**The Art of Poetry : P.Vaiery ,Princeton ,1966 ,p.171.**

تبتعد عن نظراتهم وان اختلف المصطلح أو التعليل، أو التفسير في بعض الأحيان"[٥٠٣]

إن تشابه الموضوعات وفنون البلاغة التي عالجها كل من الجرجاني وكوهين، واقتراب هدفهما، وتصريح كوهين باعجابه ببعض الشعر العربي[٥٠٤]، جعلت أستاذنا أحمد مطلوب يميل إلى أن كوهين قد اطلع على (دلائل الإعجاز) وتأثّر به فبدتْ لأستاذنا ملامح التأثر والتشابه واضحة في المنطلق، "وما القول بالإنزياح ـ حسبه ـ وبناء الشعرية عليه بنقيض لنظرية النظم وارتباط صور التعبير والتخيل به"[٥٠٥].

ومما يشكل منطلقا جنينيا للشعرية العربية، تنظير آخر ينزع بأصوله إلى القرطاجني يمتثل ـ وبشيء من الحذر ـ إلى رؤى الشعرية المعاصرة، هذا نصه: "ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[٥٠٦].

---

(٥٠٣) الشعرية: د.مطلوب، ص٩١.

(٥٠٤) انظر: بنية اللغة الشعرية.

(٥٠٥) الشعرية: د.مطلوب، ص٩٣.

(٥٠٦) منهاج البلغاء، ص٢٨.

فالتمعن فيه يفضي ـ بداهة ـ إلى القول أن ليس من مقتربات نظم الألفاظ جزافا ولا الأغراض كيفما اتفق، وإنما يرتهن إضفاء صنعة (الشعرية) بتحقّق قانون أو رسم موضوع.

ولنستوجب أنموذجا للشعرية العربية، لنقف على ما طُرِح فيه من مقتربات نظرية وإجرائية تنتمي إلى الإنزياح أو تتوحّد معه. وليكن شعرية أبو ديب.

إذا كان مشروع أبو ديب يجسد رؤية شخصية للشعرية، فانه يتوفر على جهاز تسربت مفاهميه من هويات معرفية متعددة، واستلّ معالمه من نتاجات موروثة ومعاصرة ،ليمثّل ـ بذلك "صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءا من الهاجس الإيقاعي المبهم الذي يصف كثير من الشعراء تشكله الهلامي في النفس قبل انبثاق القصيدة لغة، وانتهاء بالرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، والهواجس الأساسية التي يجلوها في موقف الانسان من العالم، والمجتمع،والطبيعة، والماوراء"[٥٠٧].

إن جوهر شعرية أبو ديب هو (الفجوة: مسافة التوتر). هذا المفهوم لا تنحصر فاعليته ضمن مجال الشعرية، بل تستشرف ما يتعدّاها، انه"يتجلى

---

(٥٠٧) في الشعرية، ص٧.

على أصعدة لغوية ودلالية وتركيبية، وعلى أصــعدة التــصور، والموقــف الفكري، والرؤيا، وعلاقة الفنان بالآخر وبالعالم كذلك"[٥٠٨].

إن هذا المفهوم تنبثق عن فاعليتِهِ (الشعريةُ)، أي انهما يتوحــدان فــي الانتماء إليه، وكل فضيلته في الشعرية انه يشكل البنية/الهوية لها، أو هو ــ حسب صيغة أبو ديب النظرية ــ "خصيصة مميزة، أو شرط ضــروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق، للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصــفها شــيئا متمايزا عن ــ وقد يكون نقيضا لــ ــ التجربة أو الرؤية العادية اليومية. من هنا، أصف الشعرية ــ يقول أبو ديب ــ بأنها أحد وظائف الفجــوة أو مسافة التوتّر، لأنها موحّدة الهوية بها، أو الوظيفة ــ الوحيدة لها. بيد أن ما يميّز الشعر هو أه هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية الــنص اللغوية بالدرجة الاولى وتكون المميز الرئيسي (كذا) لهذه البنية"[٥٠٩].

وطافحٌ، بيّنٌ بذاته، من هذا التصور أن نشوء (الفجوة: مسافة التوتر) لا يكون على الصعيد اللغوي الصرف او مكوناته الجزئية فحسب،و إنما على صعيد الرؤى الإبداعية الكلية أو المواقف الفكرية التي يتجسد الــنص مــن خلالها[٥١٠]، أي ان الفجوة مسافة التوتر تقذف بالشعرية خــارج العــوالم

---

(٥٠٨) المصدر نفسه، ص١٢٦.

(٥٠٩) المصدر نفسه، ص٢٠-٢١.

(٥١٠) انظر:المصدر نفسه، ص٤٣.

اللغوية أو المدار اللساني أو تجعل العوالم الرؤيوية أو الأيديولوجية أو النفسية تشاطر انشغالها البنيوي أو اللساني.

هذا هو الغطاء التنظيري الذي هيأ له أبو ديب ـ من ثم ـ صلاحية إجرائية مستندة إلى الغطاء ذاته. وهو لا يمتثل للمنطق الذي تحدّرت عنه شعريته التي أراد لها أن تتخذ ـ به ـ موضعا خارج دراسات تكتنه البعد الخفي للشعرية،كدراسات ربطت بين الشعرية والطقوس والأسطورة والموسيقى والجنسية(sexuality) أو اللاوعي الجماعي (collectiveunconsious) والنماذج العليا (archetypes)، أو دراسات نيتشه التي ربطت بين الشعرية والحس الديني. ذلك أن شعرية أبو ديب تطمح في هذا المنطلق إلى الغور على الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية المتجسدة في اللغة أو في بنية النص ضمن نظام من العلاقات التي تتنامى بين مكوناته[٥١١].

لا ينبغي ـ هنا ـ تخطّي التناقض أو التنافي الحاصل بين هذا المنطلق الذي تشرّب المنحى البنيوي أو اللساني، و ذلك الغطاء التنظيري البنيوي الرؤيوي الذي هيّأه أبو ديب لمشروعه.

إن التناقض ليبدو ناتئا، حالما ننأى عن المسوغ الذي طرحه ابو ديب نفسه، والمتضمّن طموح شعريّته الجاد نحو (كلية) أو (شمولية)، إذ ليس

---

[٥١١] انظر: المصدر نفسه، ص١٤.

ثمة جدوى ــ حسبه ــ من تحديد الشعرية باكتناه الظاهرة المفردة، وإنما تُحَدَّد ضمن شبكة من العلاقات المتشابكة في بنية كلية، ذلك أن الشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تتجسد في النص لشبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية سِمَتُها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواهجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها"(٥١٢)

فحرصُه ــ إذن ــ "على منح نظريته شمولية ما، هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في ان شعريته ذات اتجاه لساني، وتستند لساني، وتستند إلى تحليل المادة الصوتية الدلالية للنص"(٥١٣).

لنتساءل، الآن عن الإنزياح في مشروع أبو ديب، هل استثمره؟ ومتى؟ وما هي الكيفية التي تشكل فيها؟

لقد انبجس الإنزياح وسط مفهوم أبو ديب للفجوة: مسافة التوتر، حين حدّدها ــ تحديدا مبدئيا ــ بأنها "الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن (نظام الترميز) (code) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي:

---

(٥١٢) المصدر نفسه،ص١٣–١٤.

(٥١٣) مفاهيم الشعرية، ص١٣١.

١ــ علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها.

٢ــ علاقات تمتلك خصيصة اللا تجانس أو اللا طبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة التجانس"[٥١٤].

ولا يخفى أن فضاء (الفجوة: مسافة التوتر) يشتغل بالإنزياح المنبثق على مهاد التصور (الكوهيني) المطروح في هذه الدراسة.

ولنتساءل، بعد أن نتبصّر في أجواء مستويي تحقق (الفجوة: مسافة التوتر) وهما:

"١ــ المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الأيديولوجية، انه يتناول اختصارا عن كل ما يشكل رؤية العالم.

٢ــ المسنوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[٥١٥]

هل يتكفل المستوى الرؤيوي بإيواء الإنزياح إليه؟ أم انه ــ أي الإنزياح ــ سيظل تحققه رهين المستوى اللساني؟

---

[٥١٤] في الشعرية، ص٢١.

[٥١٥] مفاهيم الشعرية، ص١٣٢.

إن حسن ناظم ليذهب إلى "أن هذا التقسيم يسهم في كشف الإنزياح في صلب مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في مستواها الثاني بالتحديد "ويرى "أن ما ينظر إليه أبو ديب ــ في أحد تمظهرات الفجوة: مسافة التوتر ــ هــو انزياح يتحقق على المستوى اللساني فحسب، ولهذا يبدو الأمر هنا تسمية ثانية لمفهوم واحد صِيْغَ بأسلوب آخر"[٥١٦].

ثمة ما يحظر القناعة بمثل هذا المذهب:

١ــ بدا لأبو ديب أن الإنزياح مفهوم (خارجي). ومعنى كونه خارجيا: انه يتصور فرقا نوعيا بين اللغة العادية واللغة الشعرية إطلاقا. فنهض أبو ديب لإبطال هذا التصور الذي يعدّه خطأ لأسباب نذكر منها: "أن مفهوم الانحراف لا يقل جزئية عن التصورات النووية التقليدية للغة، فهو غير مرتبط ببنيــة النص القائمة أمامنا، بل بعلاقة لا محدّدة بــين جزيئــات النص،وجزئيــات أخرى توصف بالعادية أو النثرية"[٥١٧].

فلا يجد أبو ديب مناصا ــ والحالة هذه ــ مــن اصــطفاء (الانحــراف الداخلي) بديلا عن الإنزياح بمعناه العام. إن(البديل)الذي يقدمــه بوصــفه منبعا للشعرية هو "الانحراف الحاصل في بنيــة الــنص فعــلا :دلاليــا، أو

---

[٥١٦] المصدر نفسه، ص١٤٩-١٥٠.

[٥١٧] في الشعرية، ص١٤٠-١٤١.

تصوريا، أو فكريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحــراف أقــرب مـــا يميّزه ريفاتير من لا نحوية النص"[٥١٨].

إن استبصارا متمعنا في ممارساته الوصفية والإجرائية يوقفنـــا علـــى حقيقة أن نمط الإنزياح الذي اصطفاه لم يكن (محايثاً) محضاً، وليس هـــو لسانيا صرفا، ذلك انه يلجأ إلى معيار مثالي أو افتراضي نظري لا يــرتبط ببنية النص الفعلية، بمعنى آخر : ان المعايب التي تتخوّن محاسن مفهــوم الإنزياح (الخارجي) الذي نبذه، تمدّ عنقها أيضا، في ممارســـاته النـــصية لمفهومه البديل (الداخلي)، ذلك أن ابو ديب بعد أن وجد وهـــم الانفــصال بينهما طريقَهُ إلى مشروعه ــ نظريا ــ أظهرت ممارساته التطبيقية خلاف ذلك بتبعيّتها إلى معايير خارجية عن بنية الــنص القائمـــة أمامنـــا، أي أن مفهومه البديل مرتبط بعلاقة لا محددة بين جزئيات النص وجزئيات أخـــرى توصف بالعادية و النثرية!

فـــ(الانحراف الداخلي) اكتسى ــ هنا ــ رداء النمط العـــام الـــذي نبـــذه قبلا[٥١٩].

---

(٥١٨) المصدر نفسه، ص١٤١.

(٥١٩)انظر :على سبيل التمثل تحليله لمقطع من قصيدة للشاعر الإنكليزي سبندر (Spender):

تحت أشجار الزيتون، من الأرض

تنمو هذه الزهرة، التي هي جرح المصدر نفسه، ص٢٧-٢٨.

وثمة شيء آخر، هو أن في اصطفائه لهذا النمط المتحقق على المستوى اللساني، وترسيمه لحدوده، اعترافا بشرعية وجود نمط آخر يتحقق على المستوى الرؤيوي. وفي موضع آخر ـ سيمر لاحقا ـ نراه لا يسلب من هذا النمط الأخير صفة (الشعرية).

وآخَرُ، هو انّ في اصطفائه للانحراف الداخلي، وإهماله لما سواه، ما يعيق طموح شعريته نحو شمولية أو كليةٍ.

٢ـ ومما يمارس اعتراضا على ذلك المذهب،التصور الذي يستند إلى شعرية أبو ديب التي يشكل الإقحام (Juxtaposition) أحد المنابع الأصيلة لها، ذلك أن الفجوة: مسافة التوتر لا تتشكل ـ على وفق رأيه ـ من الكلمات فقط ، بل من الأشياء أيضا، وبعبارة أوضح، لا تتشكل من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصويرية أيضا، وهذا التشكل يرتهن بـ(الإقحام) الذي "ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة في بنية لغوية متجانسة. وتكون مجرد هذه الموضعة الفيزيائية للأشياء مصدرا للشعرية، دون أي عمل تشكيلي إضافي"[٥٢٠].

ولكي يدلل على ان الشعرية إنما تنبع من فاعلية الإقحام تلك،راح يحلل مقطعا شعريا للبياتي هو:

"الشمس والحمر الهزيلة والذباب

---

[٥٢٠] في الشعرية، ص٣٧.

وحذاء جندي قديم"[٥٢١]

إننا نمسك بدلالة الإنزياح ـ هنا ـ وكأن أبو ديب يرعى خفية انزياح كوهين الذي يترشح جليا عن مشروعه تصورّا وأجراءً.

وما يهمنا هنا ـ هو تحقق الإنزياح على المستوى الرؤيوي "باقحام مفهومين أو اكثر أو تصورين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكونا أساسيا، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهريا بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"[٥٢٢].

٣ـ إن شعرية أبو ديب، وإن كانت خصيصة نصية لا ميتافيزيقية، تنطلق من رصد الشعر في تجسداتها في النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية، متخذة من هذا المنطلق الأول وسيلة للانفتاح على عالم "البعد الخفي" للنص الذي يقع باستمرار وامتياز خارج النص، وشعريته هذه، اذن، تُمْحِض النص في تصور يجعل منه ـ في آن واحد ـ تجسدا لغويا لكائن، وانفتاحا خارج اللغة على كينونة في الغياب[٥٢٣]، "أي انه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب بل على مستويي مكوناته اللغوية أيضا(....). وما هو حضور هو، تحديدا، علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسدها اللغوي لأنها لا

---

(٥٢١) المصدر نفسه.

(٥٢٢) المصدر نفسه، ص٤١.

(٥٢٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٨-١٩.

تفصح وتنكشف إلا عبر هذا التجسد (....) أما ما هو غياب فانه ينتمي إلى (البعد الخفي): إلى علاقات النص بآخر خارج النص"[٥٢٤].

إننا في مشغلنا الراهن اشد تعالقا بالمفهوم الأخير الذي نصادف وعيا نظريا به من خلال إسهامات حقيقية قدمتها دراسات عديدة لفهمه، منها مفهوم جوليا كرستيفا (Kristeva) عبر النصية، أو التداخل النصي (intertextuality) الذي بَدَا لأبو ديب أن رولان بارت (R.Barthes) يعنيه حينما استخدم مفهوم (ظل النص) مؤكدا (بارت)حاجة النص إليه، إذ في غيابه ستنعدم الخصوبة الإنتاجية للنص[٥٢٥].

إن هذا المفهوم الذي ينشّط اللمحة الشعرية في نص ما هو تواجد نصوصي في المدونة اللغوية لذلك النص، اصطلح عليه جيرار جينيت مصطلح (التعالي النصي) (transtextualite) وهو كل ما يجعل النصّ "في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"[٥٢٦] وضمّنه مصطلح (التداخل النصي) (intertextualite) الذي يعني"التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر"[٥٢٧].

---

[٥٢٤] المصدر نفسه، ص١٩.

[٥٢٥] انظر: المصدر نفسه، ص ١٩-٢٠

[٥٢٦] مدخل لجامع النص، ص٩٠.

[٥٢٧] المصدر نفسه.

ويلحّ سؤالٌ ــ والحالة ما ذكرت ــ عن فرادة ذلك النص ما دامت نصوص كثيرة لا تغيب ظلالها على حدثه الكلامي، أو عن موضع انبثاق التمايز بين هذا النص والنصوص التي تحيا فيه أو تحفّ به؟

إنّ فرادته تتأتّى من تغييره لفضاء الإطار النصوصي المرجعي إلى فضاء آخر، أو نقله عن نسقه إلى نسق جديد، ويظل التمايز موكولا إلى طرائق استعمال اللغة وطبيعة تشكلها، ومرتهنا بإمكانات الخرق والتغيير على المستويين الرؤيوي واللساني، وهذا معطى يظل، في مستويَيْهِ كليهما، مشدودا إلى مقولة الإنزياح.

٤ــ ظل علينا، أن نوجد سندا نظريا ننفي به كون شعرية كوهين لسانية (صرفه) وهو ما اطمأن إليه تصور حسن ناظم في قوله: "إن شعرية كوهين شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب"[٥٢٨]

إن ثمة جملة من الريب تطيح بمثل هذا التصور، أهمها:

أــ إن الخلفيةّ المعرفية لنظرية الإنزياح ــ وهي مركز مشروع كوهين ــ إرثٌ تتنازعه تعدديةُ مرجعية كبيرة الغنى، فلا مناص للنظرية ــ والحالة هذه ــ من أن تمتثل لكل الأصل التي تحدّرت عنها، أو تفيد منها، ذلك أن هذه النظرية لا تستقي من (المعرفة اللسانية) بأبعادها الصوتية والدلالية، فحسب، بل تستثمر، أيضا، المعارف المنطقية والتداولية، مع إشارات نفسية

---

(٥٢٨) مفاهيم الشعرية: ١٣[illegible] .

واجتماعية وتاريخية. إن هذه التعددية والغنى المرجعي جعلت كوهين – على وفق رأى محمد الولي ومحمد العمري – يفلت من إسار البحث اللساني الصرف الذي سقط فيه دارسون آخرون[٥٢٩].

وتقرير كهذا يدحض التصور السابق، أو يخفف من غلوائه.

ب – إن كوهين نفسه لا ينكر صلاحية التحليل النفسي والسوسيولوجي، ولا ينفي حقهما في مساءلة العمل الأدبي، ولكنه ينكر الاهليّة الجمالية في مثل هذا التحليل[٥٣٠]، ومن ذلك لا يستبعد سعيه " لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير الانفعال الشعري"[٥٣١].

إن كوهين – إذن – لا يعد البحث في شعرية الأشياء بحثا غير مشروع، مع أن الأشياء – حسبه – "ليست شعرية إلا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يصنع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا إن كانت شعرا، ونثريا إن كانت نثرا، قد تكون هذه القوة موزعة توزيعا غير متكافئ، وقد توجد أشياء ذات نزوع شعري"[٥٣٢].

---

[٥٢٩] انظر: بنية اللغة الشعرية، مقدمة المترجمين، ص٨.

[٥٣٠] انظر:المصدر نفسه، ص٠٤.

[٥٣١] المصدر نفسه، ص١٠.

[٥٣٢] المصدر نفسه، ص٣٧.

و الآن، لنأخذ حقلا معرفيا آخر، هو الأسلوبية(Stylistics). إن الأسلوبية لا تزال ــ على وفق أولمان ــ غير محددة ولا منظمة، وان كانت مفعمــة بالحركة والحيوية، ذلك أنها ــ إلــى حــد مــا ــ لا تمتلــك "نظامــا مــن المصطلحات مسلما به ولا تحديدا للغايات والمناهج متفقا عليه"(٥٣٣)، ولهذا فان جماعة (مو) (Mu) لم تتوان عن وصفها بــ"التنين" لأنها رغم ما قيــل عنها وما كتب تظل خفية(٥٣٤).

وليس ما يشغلنا ــ الآن ــ هو استلال معاييرها أو مبادئها مــن خــلال إجراءاتها الوصفية والتحليلية، ولا الوقوف بازاء المنابت التي شبّت فيهــا أسسها المعرفية، فتلك مخاطرة ينبغي تخطّيها، ولكننا ــ تأسيسا على كون مصطلح الانزياح يُسْتخدَم على نحو شائع في الأسلوبية، حتى انه يتــراءى في تعريفه الأسلوب(Style) نفسه(٥٣٥)ــ سنرصد من مقــولات الأســلوبية الشاخصة بين تجلياتها المتباينة ما ينتمي إلى أحد إطارين يتنزل الإنزيــاح فيها ضمن المجال الأسلوبي، أولهما: تلابس الأسلوبية الإنزياح في معناها، وثانيهما: يعاين فيه الإنزياح بوصفه مصطلحا ضمن جهازها الهلامي الذي ما زال يهفو إلى الدقة والاستقرار.

---

(٥٣٣) اتجاهات جديدة في علم الأسلوب: ستيفن أولمان، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٢٠.

(٥٣٤) انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٤٣.

(535) Adictionary of the Stylisties,(Deviation)

١ــالاطار الاول:

لا نلبث أن نصادف عند التجوال في الحقل المعرفي وعيا نظريا يُرَى فيه تضايف بين الأسلوبية والإنزياح على صعيد المفهوم. فالتمرد الذي يشهده عالم الخطاب الأدبي على الضوابط المألوفة، أو انحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادي، يعصف بوظيفته الإبلاغية، ويشّوش إرساليته، فيحــدث أثرا جماليا.

وبازاء هذا يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية " فيمتزج فيــه المقيــاس الألسني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغــي. فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث الألسني فان غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية، في هذا المقــام، لتتحــدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن ســياقه الإخبــاري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[٥٣٦]، أي انها تعنــى بمعارضــة (البنيــة\النمط) بــ(البنية\المنزاحة) من خلال رصدها تلك الخصائص اللغوية التــي يتحول بها الخطاب العادي إلى خطاب أدبي.

إن رصد تلك الخصائص ودراستها،وفحص آلية ذلك التحول، أمر مرتهن ــ حسب البعض ــ بمجموعة إجراءات اداتية تــشكل نظامــا استــشعاريا يتحسس تلك الخصائص في النص عبر مجموعة من العمليــات التحليليــة

---

[٥٣٦] الأسلوبيه والأسلوب، ص٣١-٣٢.

التي تنضوي تحت الأسلوبية بوصفها (منهجا) يرمي إلى "دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى، ومن ثم، فان الأسلوبية تكشف ـ من خلال تحليل البنى اللسانية ـ عن البنى المتميزة التي هي (البنى الاسلوبية)، إذ تضفي هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة، التي تكون ـ في الوقت نفسه ـ بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي"[٥٣٧].

إن تحليلا كهذا، يفتح كوى على التحليل اللساني الذي ما إنْ يكرّس نفسه لخدمة الأدب برصد تلك البنى المتميزة والقيم الفنية والجمالية، حتى يستحيل تحليلا أسلوبيا فليس الأسلوب سوى انزياحات مبررة ما كانت لتوجد لو ان اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى[٥٣٨].

إن النص حيثما يتنفس من تسلّط النمط وتبعيته، وينفلت من الاستعمال أو العرف اللغوي، فان وظيفته الإيصالية تتراجع، بإزاء الوظيفة الجمالية والتأثيرية، أي انه يتحول من تعبير محايد إلى تعبير موسوم، أي من تعبير غير متأسلب إلى أسلوب.

---

[٥٣٧] البنى الاسلوبية في شعر السياب، دراسة في مجموعة انشودة المطر: حسن ناظم، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية الجامعة المستنصرية ١٤١٦هـ-١٩٩٥م، ص٢٥.

[٥٣٨] انظر: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي: د.عبد السلام المسدي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٦٠.

بمعنى آخر، ان الخطاب حين (يغادر)حيادَهُ، بانسلاخه عن (الدرجة الصفر) في التعبير، يتنسّم طاقةً تأثيرية هي أخصّ المقومات الأسلوبية التي تتلبّسه، اذّلك،فتأتي الأسلوبية لتستفرغ جهده بتتبّع ملامح تلك (المغادرة)، وتحدّد ــ من ثمّ ــ فرادة ذلك النص وتَميّــزه.

وعندما نقول: ان الاسلوبية تُنْتَدَب، في خطاب كهــذا، لافتــضاض تلــك الخصوصية النوعية التي هي خصوصية أسلوبية، فهذا يعني أنها مــسبار يتحسس الإنزياحات التي تداهم المتلقي، فينتعش بها الخطاب محققا التمّيز والتفرد.

ولعل تصورا مماثلا لهذا، استمرأه كل من اوستن وارين ،ورينيه ويلك، فأفضى بهما إلى جعل (مراقبة الإنزياحات) هي "الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي"[539].

وقد خطّ التحليل الأسلوبي العربي لنفسه حدودا تموضع فيها مثــل هــذا التصور الذي تُعنى فيه القراءة الأسلوبية برصد الإنزياحات[540].

٢ــالاطار الثاني:

يسفر هذا الإطار عن الأسلوب بوصفه انزياحات، حيث أن مفهوم الأسلوب يستجيب في معظم تجلياته للمبادئ التي تنضوي تحت اصطلاح الإنزيــاح،

---

[539] نظرية الادب، ص٢٣١-٢٣٢.

[540] انظر: مدخل إلى علم الأسلوب، ص٤٦.

وهذه الاستجابة فتحت مسارب أمام الإنزياح ليتشكّل اصطلاحيا داخل الحقل المعرفي للأسلوب.

أناطت الأسلوبية بالإنزياح مهمة تنشيط المشغل الشعري في النص، وتأجيج وظيفته الفنية والجمالية، اللّتين تستمدّان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه (الإبداع) بدبيب العافية داخل النص، وفي غيابه يفقد ذلك الإبداع نبضه.

إن هذا الإجراء الذي تصلّب فيه علم الأسلوب عند الإنزياح، ينزع بأصوله إلى فاليري (Poul Vaiery) في رؤيته الأسلوب على انه "انحراف عن قاعدة ما"[٥٤١] أو يتحدّر من أصل يمتثل إلى رؤى ريفاتير (Michael Riffaterre) عن الأسلوب بوصفه "انزياحا عن النمط العبيري المتواضع عليه"[٥٤٢].

ولفحص هذا الإجراء ورصد الإمكانيات النظرية المنبثقة عنه، نفتح كوى لاستقراء ما يهديه لنا تنوع التصورات في الوعي المطروح عنها، إذ تتعدد تلك المظاهر التصورية بتعدد زوايا النظر إلى الأسلوبية.

ولكي نتوفر على التصورات النظرية للانزياح المنبثقة عن علاقته بالأسلوبية، سنرصد في هذه الأخيرة اتجاهات ثلاثة، انبنت منطلقاتها

---

[٥٤١] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص١٥٤.

[٥٤٢] الأسلوبية والأسلوب، ص٩٩.

. المبدئية وفق طبيعة التعالق فيما بين مكونات النموذج التواصلي، وسنلحظ الإنزياح وقد بسط ظله على كل اتجاه منها،وغدتْ منزلته فيه ذات استقطاب وتمثّل:

اولا:اتجاه يربط الاثر بصاحبه

سوف نميّز في هذا الاتجاه بين أسلوبيتين تبعا لنوع الإنزياح الذي تنبني عليه أو تستثمره كل منهما، أو تبعا لثنائية (اللغة/الكلام) حيث تستثمر كل منهما أحد طرفيها:

١ـ الاسلوبية التعبيرية

شبّت منطلقاتها في منابت رائدها شارل بالي (Ch.Bally) الذي عاين ثنائيات أستاذه دي سوسير (اللغة /الكلام) (parole/langua) و(التعاقب/التزامن) (diachronic/synchronic) فبعد أن تمثّل بالي الإنزياح في أسلوبيته التي انحسر مجالها ضمن إطار (اللغة)، أفرغ ذلك الإنزياح في المتصور (التزامني).

إن التعبير لمّا كان فِعْلاً يعبّر عن الفكر باستخدام اللغة، فلا بدّ من أن نفترض تنوعَ طرق التعبير عن الفكرة ذاتها، وهكذا تكون ثمة قيم تعبيرية وانطباعية خاصة بكل تعبير، ولهذا فسوف تتجه التعبيرية إلى دراسة المضامين الوجدانية والعاطفية لوقائع التعبير اللغوي، بحيث تشكّل هذه

المضامين ـ حسب بالي ـ موضوّع هذه الأسلوبية التي ستغدو ـ ارتكازا على هذا المعطى ـ أسلوبية اللغة، وليس أسلوبية الكلام[٥٤٣]

وإذا كانت أسلوبية بالي قد تميزت بانتحائها ناحيّة لسانية، بدراستها الواقعة اللغوية، أي دراستها وقائع (اللغة) لا (الكلام)، فان ما يفرقها عن اللسانيات أن جهدها مكرس لاستشراف الناحية الوجدانية والاجتماعية في اللغة، أو ما تستدعيه تلك اللغة من عواطف ومواقف ذهنية.

وهكذا نُخلّص مشروع بالي من تبعة التناقض الذي علق به ـ عند بعض الدارسين- جراء تمرد ذلك المشروع على افتراض أن اللسانيات تعني بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعي المجرد)، بل الأسلوبية تعني بدراسة الكلام (الجانب الفردي المتغير)، ودوران مشروعه في فلك اللغة موضوعا، أو اللسانيات منهجا، بحيث أمكن تسميته بـ(لسانيات العبارة) أو(أسلوبية اللغة). حيث تتجلى المفارقة واضحة بين التسميتين ـ حسب ذلك الدارس ـ "ففي قولنا (لسانيات العبارة) مفارقة مأتاها كون اللسانيات تعني الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجردة، وكون العبارة تعني التفرد والذاتية، فكان الجمع بينهما يؤدي إلى خنق الأسلوبية وحصر آفاقها، وجعلها تنتهي إلى أن تكون مجرد وصف وإحصاء وتبويب، وهو ما يناقض مرامي الأسلوبية نفسها، ويعود بها ـ في بعض الوجوه ـ إلى

---

[٥٤٣] انظر: الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص٣٢ـ٣٥.

ميدان البلاغة، أعني النزعة التبويبية، وفي قولنا أسلوبية اللغة ابتعاد بموضوع هذه الأسلوبية عمّا جعلت له، أي البحث في تفرد العبارة"(٥٤٤).

نقول: إذا كانت أسلوبية بالي قد أطاحت بأهم مبدأ أصولي يمكن لانتسابها إلى الأسلوبية أن يرتهن به، حين جانبت دراسة (الكلام)، فنأتْ بذلك ــ عن مسوغ (أسلوبيتها)، فإنها ــ أي أسلوبية بالي ــ استعادت ذلك الانتساب، حين صنفت الواقع اللغوي تصنيفا آخر هو "ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات.

ذلك أن المتكلم ــ حسب بالي ــ قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في اغلب الأحيان يضيف إليها ــ بكثافات متنوعة ــ عناصر عاطفية (...) فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا، ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب مااللمتكلم من استعداد نظري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها"(٥٤٥).

لقد فاضت تعبيرية بالي بما ورثتْه عن لسانيات سوسير من أمر العزوف عن دراسة التنفيذ الفردي والعقلي للغة، إلى دراسة اللغة المجردة ذات النظام الاجتماعي اللا منفَّذ، لان الكلام غير قابل للتصنيف على العكس من دراسة اللغة.

---

(٥٤٤) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٣.

(٥٤٥) الأسلوبية والأسلوب، ص٣٦.

لقد حصل أنْ ألمح سوسير إلى أن اللغة : "موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين. ويكاد ذلك يشبه المعجم الذي توزع منه نسخ على كل فرد في المجتمع فاللغة لها وجود في كل فرد، ومع ذلك فهي موجودة عند المجموع، وهي لا تتأثر برغبة الأفراد الذين تخزن عندهم"[٥٤٦]. فهي نظام لا يتعالى على الرصد والدراسة، بخلاف الكلام، إذ هو "فعل فردي عقلي مقصود"[٥٤٧] يُوسَم بالشخصية والذاتية والفردية، فيتعالى ـ لذلك ـ على التقعيد، ويتعسَّر رصده ودراسته، فتنتفي، بتعاليه هذا، إمكانية اتخاذه مادة لحقل يطمح أن يكون علما. لذلك لم يكن ثمة بد من انفتاح سوسير على اللغة، وتحديده لها ودراستها بوصفها موضوعا لعلم.

إن التبحّر في أسلوبية بالي يفضي بداهة إلى القول أن ثمارها أنضجها لفحُ هيمنة ثنائيات سوسير، إذ امتثلت كثيرا إلى رؤى سوسير، في اتخاذ اللغة موضوعا وعزوفه عن الكلام.

لقد عد بالي "مادة الدرس الأسلوبي وموضوعه اللغة لا الكلام، أي الاستعمال الجاري بين الناس لا اللغة الأدبية"[٥٤٨]، وليس من همّه التعرض

---

[٥٤٦] علم اللغة العام: فردينان دي سوسير، ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د.مالك المطلبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨ ، ص٣٨.

[٥٤٧] المصدر :نفسه، ص٣٢.

[٥٤٨] الوجه والقفا، ص٩٠.

إلى الكلام أصلاً، ولا ندري كيف تسنى لباحثة أن تقرر ــ وهي تُحيل على المقتبس السابق ــ: ان بالي اتخذ (الكلام) مجالا للدراسة الأسلوبية[549].

مع ان دراسة اللغة الطبيعية أو الاستعمال الجاري هي غير دراسة الكلام الفردي، وهذه الأخيرة لم يظهرالوعي بها إلا مع ماروزو (Marouzeau) حين شهدت بحوثه نزوعا إليها، لتضطلع ــ بعد ذلك ــ أسلوبية سبتزر بإرسائها،حين ملأت دراسة (الكلام) المساحة التي تخلت عنها! دراسة (اللغة) في الأسلوبية[550].

وغريب أن يرد تقريرها ذاك، في سياق استحضرتْ فيه الباحثة صيغة جيرو: إن بالي"اهتم بدراسة اللغة مفردات وقواعد ولم يهتم بدراستها استعمالا خاصا"[551]

وبيِّن بذاته، أن هذه الصيغة تقوِّض تصورها الآنف.

ولا ندري ــ أيضا ــ كيف تسرّب لتصوّر عبد الله صوله عن أسلوبية بالي وهمٌ غرَّبها به عن جوهرها مرتين، المرة الأولى:حين ذهب ــ وهو بصدد الإشارة إلى ثنائية (اللغة /الكلام) ــ إلى أنّ سوسير قد اجتهد في دراسة اللغة في حين كانت دراسة الكلام من نصيب بالي.

---

(549) انظر: المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب، ص٢١.

(550) انظر: الوجه والقفا، ص١٠٨ــ١١٠.

(551) الأسلوب والأسلوبية، جيرو، ص٣٧.

والمرة الأخرى: حين اطمأنّ إلى تقرير أنّ أسلوبية بالي نشأتْ على أساس الإنزياح عن الاستعمال العقلي (اللغة) الى الاستعمال العاطفي الذي يوفّره (الكلام).

ومحصّل نظرته هذه،ان الإنزياح الذي يشكل عصب هذه الأسلوبية قائم- طبقا لصوله- على أساس المقابلة بين بنيتين: بنية اللغة المحايدة، وبنية الكلام المشحونة(٥٥٢).

صحيح أن مشروع بالي تهيكل على وفق بصمات سلفه ذاك، إلا انه قُذف- في الآن نفسه- خارج المدار اللساني الصرف، إذ ولج في شعاب نظرية أرسى بها بالي دعائم الأسلوبية المعاصرة بحيث صار ـ بحق ـ آدمها.

وبعرض أشد وضوحا: ان موضوع أسلوبية بالي لا يتعدّى "اللغة التلقائية الطبيعية المتكلّمة الصادرة عن الحياة الواقعية"(٥٥٣) أي "اللغة العامة، المتكلمة والعفوية، وذلك بغضّ عن كل توسّع في أشكالها الأدبية"(٥٥٤)،حيث يتحدّد حقل البحث فيما يقوم في تلك اللغة" من وسائل تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والفنية،

---

(٥٥٢) انظر:فكرة العدول في البحوث الاسلوبية المعاصرة،ص٧٤-٧٥.

(٥٥٣) علم الاسلوب وعلم اللغة العام:شارل بالي،ضمن اتجاهات البحث الاسلوبي،ص٤٨.

(٥٥٤) الاسلوب والاسلوبية:جيرو،ص٣٧.

فهي ـ إذن ـ تنكشف أولا، وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني"[٥٥٥].

وهكذا فان الأسلوبية التعبيرية لا تعنيها "عبارات مثل مات النهار، الأغنية الزرقاء، وغيرها لان مثل هذه العبارات تمثل استخدامات فردية للغة يصعب الإلمام بها، ومن ثم تكون متمردة على رغبة الدارس في التوصل إلى قوانين منضبطة لإمكانيات التعبير "ومن هنا استبعد بالي اللغة الأدبية عن ميدان عمله"[٥٥٦]. ولذلك فأسلوبيته تشتغل في "البحث عن الدلالة الوجدانية للعبارة اللغوية (الطبيعية)"[٥٥٧]، فتنصرف إلى تحليل الخصائص الانفعالية لوقائع التعبير اللغوي، فتردّها ـ طبقا لبالي ـ إلى قسمين: "خصائص طبيعية راجعة إلى الصوت أو إلى الصيغة،كما تدل (أف) على التضجّر، وكما يدل التصغير على التمليح (غُزيل، قُمَيْر، عُبَيْلَة، الخ). أو التحقير (رُجَيْل، وُرَيْقَة، الخ)، وكما تعبر الكلمة بالصورة عن معنى("علم" لشخص مشهور و"ثعلب"لشخص ماكر، الخ). والقسم الثاني خصائص إيحائية راجعة إلى ارتباط العبارة بموقف اجتماعي معين، ككونها من عبارات السوقة أو من عبارات العلية، ومما يستعمل في شؤون الحياة العادية أو مما يستعمل في المناسبات الرسمية، الخ"[٥٥٨].

---

[٥٥٥] النقد والحداثة، ص٤٦.

[٥٥٦] المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٠.

[٥٥٧] اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٤٤.

[٥٥٨] المصدر نفسه.

إن أسلوبية بالي تلهث وراء انسلاخ اللغة عن حيادها،حين يستغل مستعمل اللغة من بين إمكاناتها التعبيرية لغة ذات محتوى انفعالي، وهكذا، فان الإنزياح يظل آنيا تزامنيا مبنيا على المقابلة بين (لغة محايدة) و(لغة ذات قيمة تعبيرية). وليس مداره على المقابلة بين اللغة/الكلام كما يفهم (صوله)[٥٥٩].

وإذن، فليس ثمة فصل تعسفي بانشطار اللغة على نفسها، مادام هناك ــ وحسب طرح سابق ــ واقع لغوي ذو درجة صفر من التعبير، و آخر انفعالي ــ ليس هو (الكلام) ــ ذو خصائص طبيعية أو إيحائية.

فاللغة ــ إذن ــ ثنائية البنية، فثمة بنية ثابتة لا تتحول، تشكل المحتوى اللساني أو اللغوي، وأخرى متغيرة، هي ضرب من التنويع على تلك الأولى، وفيها المحتوى الأسلوبي الذي هو شحنة ذاتية تنضاف إلى البنية الثابتة الموضوعية المؤهلة لاداء الإخبار منفصلا عن المخبر، ويظل الفرق بين متكلم و آخر كامنا في الجزء المتحول عن هذا الثابت[٥٦٠].

و إزاء هذا المعطى، نكون عند الميثاق الذي انتهت إليه اغلب الأسلوبيات، وهو مفهوم الاختيار(Choice) او (Selection)، وهو مفهوم "وثيق الارتباط بمفهوم التعبيرية في علم الأسلوب (...) والمقصود به إمكانية الاختيار بين عبارتين أو اكثر ــ أو (بدائل أسلوبية)كما تسمى ــ

---

[٥٥٩] انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٤٥.

[٥٦٠] انظر: الوجه والقفا، ص٩٩ــ١٠٠.

تتفقان في المعنى ولكنهما لا تؤديانه بنفس الطريقة (...) والاختيار بين شكلين (مترادفين) أو اكثر إنما يرجع إلى مراعاة الجهة التعبيرية: فنحن نختار الشكل الذي يحقق الدرجة المناسبة من الوجدانية والتأكيد، الشكل الأكثر مناسبة في نبرته وإيقاعه وبنيته الصوتية وعرفه الأسلوبي للغرض من القول وللموقف الذي يجري فيه"[٥٦١].

يعدّ الاختيار ركيزة تأسيسية لخلق الظاهرة الأسلوبية، تلحّ النظريات الأسلوبية الحديثة على إبرازه "في كل عملية خلق فني إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتمادا على أن كلّ صوغ لساني فني إنما هو ضرب من الاختيار الواعي، يستقي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمدّه به اللغة عموما"[٥٦٢].

إن الاختيار في عملية التشكيل الأسلوبي يكون مسلّطا على الإمكانات التعبيرية المنحرفة عن قاعدة ما، فالظاهرة الأسلوبية هي انزياح مبني على اختيار، وبذلك يمكن أن يعد الإنزياح عن النمط ومفارقته شكلا من أشكال الاختيار وسحصلة له[٥٦٣].

---

[٥٦١] اتجاهات جديدة في علم الاسلوب، ص٨٦.

[٥٦٢] قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: د.عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٤، ص١٣١.

[٥٦٣] انظر المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص٦٤، والدراسة الإحصائية للأسلوب، ص١٠٧.

فالاختيار ــ إذن ــ وسيلة إجرائية استثمرها الدرس الأسلوبي على نحــو غدا فيه مدارُ اشتغالِ تحاليلهِ عليه، وبحسب تلــك التحاليــل ــ علــى رأى البعض ــ الكشف عن الوسائل التي تتيح لنا إمكانيــة رصــد (الاختيــار) وتفــسيره(٥٦٤). وهــذا يــسوّغ كــون الأســلوب ــ طبقــا لمــا روزو (١٨٧٨ــ١٩٦٤) ــ"ممارسة الاختيار بحسب ما تجّوزه قوانين اللغة"(٥٦٥).

وإذا كان ماروزو، وهو تلميذٌ لبالي، قد أمحض دراسة الأســلوب بهــذا المفهوم الإجرائي (أي الاختيار) الذي ستكون له قيمة كبيرة في الدراســات الأسلوبية، فان من القصور في التصوّر أن نوعز انبثاق هذا المفهوم ــ كما أوعزه حمادي صمود ــ إلى انتقال مجال البحث الأسلوبي من اللغــة إلــى الكلام، فيما بعد بالي(٥٦٦) ذلك أن عملية التشكيل الأسلوبي في مشروع بالي هي، أيضا، اختيار، اختيار للغة ذات محتوى انفعالي مــن بــين إمكانــات تعبيرية أو بدائل أسلوبية متاحة تحقق انزياحا عن اللغة ذات الدرجة الصفر في التعبير، فالمتكلم يخضع الظاهرة اللغوية لعملية اختيار أسلوبي يراعي فيه ظروف القول وتأثيرها في العبــارة،مع مراعــاة الوســط الاجتمــاعي والثقافي المحيط بــالتعبير، علــى نحــو يغــدو فيــه تحديــد المعطيــات التعبيرية،وهي خصائص أسلوبية، مرتهنا بتحسّس الاختيار "فبــالي جــازِم الاعتقاد بان الشحنة العاطفية التي يضعها المــتكلم فــي تعبيــره تختلــف

---

(564) Adictionery of Ainguistics and Phonetics,p.292.

(٥٦٥) الوجه والقفا، ص١٠٨.

(٥٦٦) انظر: المصدر نفسه، ص١٠٨-١٠٩.

باختلاف ظروف مقاله. فلا مناص من تدبّر حكم المتكلم من جهة الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه ودرجة ثقافته، فكل ذلك يعين على معرفة خصائص تعبيره"[٥٦٧]

ومما يحظر مثل هذا التصور ـ أيضا ـ ما أثاره الأسلوبيون البنيويون من تجريح وتشكيل في مدى جدوى (الإنزياح على محور الاختيار)، وهو ضرب من الإنزياح تلقّفوه عن بالي، فشكّل حجر الزاوية في مباحثهم، بعد أن وسّعوا مجاله ليشمل اللغة الأدبية التي أقصاها بالي عن أسلوبيته. واهمّ ما ووجه به هذا الضرب الذي ارتآه بالي يتعلّق بماهية القاعدة التي يقاس إليها ذلك الإنزياح الذي انبنى على منهج متناقض مع أحد منطلقاته البنيوية، فبينما يعني ذلك المنطلق (انغلاق النص) الذي أخذوه عن لسانيات سوسير، فان معايير ضبط القاعدة التي يقاس إليها الإنزياح، خارجة عن هذا النص نفسه، الأمر الذي تفادتهُ الأسلوبية البنيوية، فيما بعد، على يدي ريفاتير، فباتت القاعدة تلك، في صلب النص نفسه، حين تبنى ريفاتير الإنزياح على صعيد محور التوزيع[٥٦٨].

وحَسْبُنا من هذا، الوعي النظري الحادّ لبالي بالاختيار واستثماره لقابلية الاستعاضة فيما بين البدائل الأسلوبية في الحدث اللغوي. وفي هذا نقض للتصور ـ قيد المناقشة ـ الذي يَرَى أنّ الاختيار نتج بصفة حتمية

---

[٥٦٧] المصدر نفسه، ص٩٩.

[٥٦٨] انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٥-٧٦.

لانتقال مجال البحث من اللغة إلى الكلام في أطروحات بعض تلامذته من مثل ماروزو الذي أثار تعريفه الآنفُ عند حمادي صمود التصورَ السابق، وكرسو (Marcel Cressot) الذي يرى أنّ الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن "حيادها، فينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"[٥٦٩]، ولذلك أوقف عمله على تفسير ذلك "الاختيار الذي قام به مستعمل اللغة من جميع جهات اللغة، لكي يضمن لرسالته اكبر قدر من التأثير"[٥٧٠].

٢ـ الاسلوبية النفسية

استقت هذه الأسلوبية مفاهيمها من الدرس الألسني، ووجدت في مقولة بيفون (Buffon): "الأسلوب هو الرجل نفسه" سندا نظريا لها، فهي تتحرى ـ من جهة ـ المنبهات الأسلوبية في النص ذاته، ومن جهة أخرى تتعامل معها بوصفها جذرا روحيا للمنشيء، أو أصلا يحمل بصمة مجتمعه وتاريخه، أي ان انطلاقة تلك الأسلوبية لسانية، ولكنها ترعى علاقة تلك البنى اللسانية بمؤلفها نفسيا أو اجتماعيا أو تاريخيا أو ثقافيا.

و إذا كان ليو سبتزر(Leo. Spitzar) قد عُدَّ أباً لهذا الاتجاه، فإن ثمة تعدّدية مرجعية شكّلتْ مهاداً نظرياً له.

---

[٥٦٩] النقد والحداثة، ص٥٨. انظر أيضا: الأسلوبية والنقد الادبي، منتخبات من تعريف الاسلوب وعلم الاسلوب: اختارها وترجمها د.عبد السلام المسدي، الثقافة الأجنبية، عدد١، سنة٢، ربيع١٩٨٢، ص٤٣.
[٥٧٠] اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ص٨٧.

فهذا الإيطالي كروتشه (B. Croce) يعتمد الحدس طريقا للمعرفة التي هي "ليست معرفة استدلالية برهانية يقينية ولا معرفة بغلبة الظن، و إنما هي معرفة تخييلية لها قدرة فائقة على توليد الصور.

ووجه الاختلاف بين هذا النوع من المعرفة وأنواع المعارف الأخرى يكمن في أنها معرفة فردية شخصية عن أشياء متفردة، في حين أن المعرفة الاستدلالية معرفة موضوعية جماعية"[٥٧١].

فكروتشه ـ إذن ـ يعدّ العملية (الحدسية) من أساسيات الإدراك البشري إلى جانب العملية العقلية المنطقية، والفن ـ حسبه ـ "هو اللغة،لكنها ليست لغة الإبلاغ العادي، فهذه من مشمولات المنطق، و إنما هي لغة التعبير عن الذاتية. وهذه هي وظيفة الشعر. وهكذا تتّحد اللغة بالشعر، وتتّحد الذات المنشئة بهما، فكل كلام شعري جمالي ينطوي على ذات أنتجته، مستهدفة بإنتاجه إدراكا حدسيا للعالم"[٥٧٢].

ولتصور كروتشه، هذا، حظوةٌ صادفها في أسلوبية سبتزر التي تسعى وراء الكشف عن البصمات المعبرة عن روح المؤلف في نصه، من خلال القراءة التي تحاول استشفاف الأصل النفسي أو الجذر الروحي الذي سعى المؤلف إلى إفراغ التوتر فيه. وينطلق بعد معاينة ذلك الأصل أو الجذر أو

---

[٥٧١] الوجه والقفا، ص١١٠-١١١.

[٥٧٢] الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٤.

البذرة السحيقة التي هي مرتكز أسلوبي، إلى استنفار منابع إشعاع أخرى تنتمي إلى ذلك المعطى الذي يلحّ على مؤلفه.

تلك المنابع التي لا تعجز عن تمثّل الثيمات النفسية والأيديولوجية، والتي يكرر فيها ذاته أو يعكس توتره،تشكل منفذا أسلوبيا تعاين منه محتوى مترسّبا ومستترا موحّدا يشكل بؤرة تشعّ بجلاء لتفصح عن نفسية المؤلف أو ثقافته أو تاريخه أو مجتمعه.

إن عملية اصطياد ذلك الأصل، ومحاولة تجميع المنابع المشعة المنجذبة إليه، إنما هي عملية تعول ـ حسب المتصور النظري لسبتزر ـ على الحدس. إن الحدس، الذي يدخل سبتزر عمله من خلاله، يشكل فعلا إيمانيا، ذلك انه نتيجة من نتائج الموهبة والتجربة والإيمان، وينيط بالملاحظات والاستنتاجات مهمة التحقق من صحة ذلك الحدس(٥٧٣).

وانطلاقا من ان ثمة تواشجا بين اللغة والتفكير، بين أداة التعبير وما تَستَكْنِهُ من مخزون فكري، فان اللغة الإبداعية تكتنه ـ بما ترتكز عليه من سمات انفعالية مميزة ـ مطاوي(الذات) المنتجة، أولا، ومن ثم، تعلن عن المجتمع الحاف بتلك الذات(٥٧٤).

---

(٥٧٣) انظر: الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص٥٢.

(574) Linguistics and Style: Nils Erik Enkvist, John Spencer,Michael Gregory,Oxford Universty Press,1978,p.14.

وهذا مفترب نظري باشرته الأسلوبية النفسية، وفاضت طروحاتها بـــه، وهو الشيء ذاته الذي استمرأه سبتزر، وورثه من تصور كروتـــشة عـــن انطواء النص على الذات المنتجة له ـ كما هو موحى من التقديم الآنف ـ وعن عدم انفصال المحتوى الداخلي والشكل الخارجي، لانهمـــا يكّونـــان ـ حسبه ـ "وحدة حميمة لا ينفصم عراها، فالعزل الخارجي للعناصر البلاغية عن الجانب النفسي الذي يكمن وراءها لا يؤدي إلا إلـــى تحريـــف قيمهـــا الأسلوبية"(٥٧٥).

وفضلا عن هذا (التمثّل) ، فان الحدس هو العملية التي تشرّبتها أسلوبية سبتزر عن كروتشه أيضا، و إذا كان اعتماد الأخير على "الحدس طريقا إلى المعرفة يعني الانغماس في الذاتي في مقابل الموضوعي واعتبـــار العلـــم بالشيء لا ينفصل عن التقاط الذات العارفة له"(٥٧٦). فان (الحـــدس) عنـــد سبتزر من السهام التي رُشِقَتْ بها أسلوبيته، ذلك اننا ـ طبقا لمُعْتَرِضٍ ـ "لا نستطيع تسليم أنفسنا للحدس فقط، لان ذلك يعنـــي أن نتـــرك دراســـة الأسلوب لاحكام ذاتية"(٥٧٧)، يتعسّر معها ـ حسب رأى المسدي ـ انفـــلات أسلوبية سبتزر من سلطان الانطباعية، ومن الغرق في ذاتية التحليل،حـــدّ أنّها كفرتْ بعلمانية البحث الأسلوبي(٥٧٨).

---

(٥٧٥) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص٣٥-٣٦.

(٥٧٦) الوجه والقفا، ص١١١.

(٥٧٧) الأسلوب والأسلوبية: جيرو،ص٥٧.

(٥٧٨) انظر:الأسلوبية والأسلوب، ص١٧.

ومن مرجعيات سبتزر،أيضا،نظريات اللساني الألماني همبولدت (Wilhelm Von Humboldt) (١٨٣٥) التي تعدّ "الكلام حمال طاقة خاصة بالمتكلم وبمجموعته التاريخية، فاللغة ـ كما يراها همولدت ـ مأوى الحياة والتاريخ متلازمين"[٥٧٩].

وتتجاوب أصداء همبولدت هذه، في فضاءات الأسلوبية النفسية، فسبتزر تشرّب هذا وتمثّله، فليست اللغة حسبه ـ "الا تبلورا خارجيا واحدا لشكل داخلي"[٥٨٠].

إن روح المؤلف وشخصيته المتميزة تتجلى، لنا، من خلال لغته وأسلوبه الذي يشي ـ فضلا عن ذلك ـ بالأفاق اللغوية المتواطأ عليها في المجتمع[٥٨١]، ناهيك عن انعكاس المجتمع المعيش ذاته في أسلوب المؤلف[٥٨٢].

إن سبتزر ينظر إلى الأثر الأدبي على انه "كلٌ مركزه روح الخالق"[٥٨٣] أو فكره، وهذه الروح أو ذلك الفكر "عبارة عن النظام الشمسي، وكل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، والعقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب

---

(٥٧٩) الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٤.

(٥٨٠) علم اللغة وتاريخ الأدب: ليوسبتزر، ضمن اتجاهات البحث الاسلوبي، ص٦٨-٦٩.

(581) Languaga and Style:E.L.Epstein,Methuen,1978,p.21.

(582) Linguistics and Style,p 14.

(٥٨٣) التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: لطفي عبد البديع مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٧٠ ، ص١٠٣.

تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب. إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا، يشكل ما يسميه سبتزر بـ(جذره الروحي) (المخرج الشترك) لكل تفاصيل العمل التي تعلّل به وتفسّر"[٥٨٤].

فسبتزر ـ إذن ـ ينظر إلى اللغة على أنها تحمل ذاتاً متكلمة، وتلك مقاربة لسانية تعد أهمّ سند اعتمد عليه سبتزر، لانه لا ينظر إلى الفكرة إلا من حيث دالها الفني اللغوي، ليغدو الأسلوب ـ حسبه ـ مؤديا إلى روح صاحبه[٥٨٥].

ومن ثم، فهو يعمل ـ متّخذا من علم الدلالات التاريخي سنداً آخر يعتمد عليه ـ على ربط الأثر بالتحولات التاريخية، لانه يشترط على التغييرات المعجمية ارتهانها بالتحولات الثقافية والروحية[٥٨٦].

إن أعتى ما يجذب مشروع سبتزر إلى نظريات همبولدت اللسانية، يتجلّى في تأكيد سبتزر على أن الصياغة اللغوية في الأثر أمر مبرّر، أو دافع يقف وراء ملامح الأثر الظاهرة، وهذه الظواهر الشكلية في الأثر الأدبي لا تستمد "تبريرها من ارتباطها بروح كاتبها فحسب، و إنما يبرر وجودها، أيضا،

---

[٥٨٤] الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص٥٢.

[٥٨٥] انظر: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٦-٨٧.

[٥٨٦] انظر: المصدر نفسه، ص٨٧.

روح الجماعة التي ينتمي إليها ذلك الكاتب، فليس أدلّ على روح الشعب من أدبه"[٥٨٧]، وليس سجل لنفسية أمة من الأمم احسن من أدبها[٥٨٨].

وممن أثّر في سبتزر ـ ايضا ـ أستاذه الألماني كارل فوسلار (K.Vossler) (١٨٧٢ـ١٩٤٩) الذي سعى إلى "الاهتمام بالكشف عن واقع الأديب الروحي من خلال عالمه اللغوي بدرجة اكثر من اهتمامه بتحليل عالم الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوغرافية الخارجة عن الأثر، فلقد انطلق فوسلار من الملاحظات اللغوية في النص لينتهي إلى ما يسمّيه بروح الروائي. فتحليله لا يمتّ بصلة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادره وما اثر في اتجاهاته)... إن هذا المسار المخصوص قد جعل تحليله للنصوص عملا أسلوبيا"[٥٨٩]. يقول فوسلر: "لكي تدرس التاريخ الأدبي لعصر ما فانه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص"[٥٩٠].

وإذ يتنزل هذا التصور في إطار مفاهيم أسلوبية الفرد (النفسية)، فإننا سنصطدم بمن يرى ـ محيلا على هذا التصور ـ بأنه (أي فوسلار) لا يعنى

---

[٥٨٧] الوجه والقفا، ص١١٨-١١٩.

[٥٨٨] انظر: علم اللغة وتاريخ الأدب، ص٦٠.

[٥٨٩] الأسلوبية الذاتية أو النشوئية،ص٨٥.

[٥٩٠] الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، ص٦٧.

بنواة الأديب الروحية في المرتبة الأولى[٥٩١]، ومن عجب، أن هذا الـرأي نظر إلى تحليل فوسلار على انه "أسلوبية تعبيرية" مع أن ذلـك التحليـل "يهتّم أساسا ـ حسب النص الذي يحيل إليه ـ بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره، وبوضع الأسلوب في مكانه التاريخي من اللغة"[٥٩٢].

إن اللغة ـ في عمل فوسلار ـ "معادلة للتعبير الروحي، فتاريخ التطور اللغوي ـ حسبه ـ يمكن أن يكون تاريخ الأشكال الروحيـة للتعبيـر، أي تاريخ الفن بأوسع معاني الكلمة"[٥٩٣].

إن هذا التصور،وسابقه، مثّلا مشغلين قارين في تحليل فوسلار على نحو يجعلانه اشدّ انتماء وتوحدا مع المنطلقـات النظريـة لأسـلوبية سـبتزر النفسية.

لقد كنا نسعى من وراء محاوراتنا لتلك الأصول، واستنطاقنا لمرجعياتها إلى تأصيل هذا المشروع، التأصيل الذي يُرِي القـارئَ التمظهـرَ الـرئيس للانزياح في صلب هذه الأسلوبية.

إن نظام التحليل الأسلوبي النفسي قائم على رصد الإنزياحات في النص، وعلى مستوى المظهر السطحي للعمل الأدبي الخاص، ومـن ثم،تجميعهـا

---

(٥٩١) انظر: الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٥.

(٥٩٢) المصدر نفسه.

(٥٩٣) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص٣٦-٣٧.

ودمجها في مبدأ خلاق ليتسنّى من ذلك اختزالها إلى قاسم مشترك نستدل به على روح المؤلف أو رؤيته للعالم(٥٩٤).

لقد كان سبتزر يتحرّى في تحليله كلّ ما يتميّز بانزياحه عن النمط العادي، ومن خلال سعيه لإيجاد قاسم مشترك بين هذا الكل، أو في الأقل بين معظمه، يحاول الوقوف على الأصل الروحي والنفسي لكل خاصية أسلوبية تطبع فرادة الكاتب(٥٩٥)، فسبتزر يستحضر (الإنزياح) بوصفه مفهوما إجرائيا للبحث عن المنبع الذي أُفْرِغَ فيه التوتر الأسلوبي، أو الجذر النفسي الذي يفتح سبلا يُهْتَدَى بها إلى روح المؤلف وفرادته.

إن بحث سبتزر لم يفتأ يلحّ ــ ارتكازا على أعلاه ــ على التأكيد على الإنزياح واتخاذه "مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما، ومسبارا لتقدير كثافة عمقها، ودرجة نجاعتها، ثم يتدرج في منهج استقرائي يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسميه بالعبقرية الخلاقة لدى الأديب"(٥٩٦).

وليس هذا فحسب، بل ان "كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى(٥٩٧)، إذ لابد أن نفهم الإنزياح

---

(٥٩٤) انظر: مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية، ص١٦.

(٥٩٥) انظر:الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٨.

(٥٩٦) الأسلوبية والأسلوب، ص٩٨.

(٥٩٧) الأسلوب والأسلوبية: جيرو، ص٥٣.

الأسلوبي الفردي عن المنهج القياسي، على انه شكل يمثل معادلا لنفسية عصره، ترجم به المؤلف ما شعر به من التحول من تلك النفسية[٥٩٨].

وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية قد جعلت الإنزياح ضمن سياق آني تزامني ـ كما مر ـ فان هذه الأسلوبية التي تجاوزت صلة الأثر بالمؤلف إلى صلته بالمجتمع والتاريخ والثقافة، وآثرت دراسة الكلام على اللغة، جعلت الإنزياح ضمن سياق تاريخي زماني(تعاقبي)، وبَثتْ الإنزياح المحصور في مركز الأثر النابض وما تجمّع حوله من سمات لغوية مميّزة ومشابهة على المقابلة بين ما هو موسوم وما هو غير موسوم من عادي الاستعمال[٥٩٩].

لقد قنّن سبتزر منطلقاته الأسلوبية تلك ليحيلها إلى صياغة نظرية ألمّتْ بفضاء أسلوبيته العام، وشكّلت ثمرة دراسته. هذه الصياغة عاينت الأسلوب بوصفه "انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما"[٦٠٠].

وهكذا فالإنزياح هو دعامة يستند إليها الأسلوب، أو هو مكوّن يتشكّل به الأسلوب، ويكتسب فرادته بما يمنحه الإنزياح من خصوصية.

---

(٥٩٨) انظر: علم اللغة وتاريخ الادب، ص٦١.

(٥٩٩) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٤.

(٦٠٠) بنية اللغة الشعرية، ص١٦.

ثانيا:اتجاه يربط الأثر بمتلقّيه

يفترض هذا الاتجاه أن علاقة جدلية تنعقد بين الأثـــر ومتلقيـــه تتـــشكل جراءها الظاهرة الأدبية[٦٠١]. وقد اثبت هذا الافتراض صلاحيته الإجرائيـــة مع أسلوبية ريفاتير التأثيرية أو العاطفية(Affective Stylistics) التي تعاين الأسلوب بوصفه ردّ فعل القارئ بازاء منبّهات النص الأسلوبية، وبعبـــارة أخرى، ان استجابة (response) القارئ تـــشكّل منطلقـــا للاســـتقراء وأداة للتحليل الأسلوبي.

إن هذا الاتجاه الأسلوبي يغدو، لارتكازه على مفهوم القارئ في عمليـــة إنتاج المعنى، اتجاها بنيويا، فبقدر ما يعلي هذا الاتجاه من هذا المفهـــوم، "فانه يهوّن من مفهوم المؤلف، على نحو يقول معه رولان يارت: ان ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"[٦٠٢]. هكذا يكون البحـــث الأسلوبي، وابتداء من سبعينيات هذا القرن، قد تأثر بنقد استجابة القـــارئ ونظرية التلقي. فضلا عن تأثره بالبنيوية والشعرية[٦٠٣]، ففي هـــذا العقـــد أرسى ريفاتير دعائم المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب، أي الأســـلوب كأثر في المتلقي ناتج عن الخصائص الداخلية للنص، ولقد قامت محاولتـــه

---

[601] Semiotics of Poetry: Michael Riffaterre,Lndiena University Press,Methuen,1978,p.l.

[٦٠٢] عصر البنيوية، ص٢٨٥.

[603] Adictionary of the Stylisties,p.319.

الأكثر طموحا في اتجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية على مفهوم القارئ الجمع أو المتوسط[٦٠٤].

إن الذي استدعى مفهوم القارئ إلى التفكير الأسلوبي كون النص أسلوبا في لغة، بمعنى انه جملة عناصر مفيدة مدسوسة ضمن عناصر غير مفيدة أو عادية، فطبيعة الأسلوب هذه يتعذّر معها إدراك ما لتلك العناصر من طاقة أسلوبية خارج إدراك القارئ لها، كما يمتنع فيما بينها تمييز الملمح الأسلوبي بين سواه ما لم يرتهن بمثل هذا القارئ الذي تشكّل استجابته وانفعالاته، والتقاطه للعناصر التي من شانها أن توتر اطمئنانه وتسترعي انتباهه، مقياسا للتعرف عليها[٦٠٥].

فالقارئ ـ إذن ـ هو إمكانية متاحة أمام الأسلوبي لاكتشاف النتوءات التي تداهم عملية التلقي، ولرصد المحطات التي ستوقفه ويتشوش بها فعل القراءة، وترتسم بها ـ من ثم ـ سياسة المؤلف وفعله في اغتصاب التفكير اللغوي للقارئ ومراوغة انتظاره وتخييبه لتوقعه.

وبازاء تصور كهذا، لا يمكن أن تُعايَن الموضعة الإبداعية للغة باستقلالية عن القارئ، فالمحلل الأسلوبي يتحرى في تلك اللغة المنبهات الأسلوبية التي شوشت إرسالية النص لدى المتلقي، والتي لم تكن لتفوت

---

[٦٠٤] انظر:البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص٣٤-٣٥.

[٦٠٥] انظر: الوجه والقفا، ص١٥٥.

على انتباهه، تلك المنبهات التي تكمن في الأسلوب ليس ثمة وسيلة إلى رصدها دون التشبّث بالقارئ.

إن (استجابة القارئ) ـ وبسبب من ذلك ـ ستثري التحليل الأسلوبي، وسينم الكشف عنها بسرّ الإبداع وبفنية الخلق الأدبي.

إن على القراءة ـ وفقا لتصور ريفاتير ـ أن تشقّ النص حسب مسار مزدوج، تتنزّل بموجبه كل قراءة في مستويين أو مرحلتين هما:

١ـ مرحلة (اكتشاف الظواهر وتعيينها):حين توكل بالقراءة مهمة فحص الإمكانات المنبثقة عن علاقة النص بإطاره المرجعي، أي أنها "تسمح للقارئ بادراك وجوه الاختلاف في بنية النص والبنية النموذج القائمة في حسّه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات والمجازات وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقصيها أو تلفظ فرضياته"[٦٠٦].

٢ـ مرحلة (التأويل والتعبير): وهي تابعة ـ ضرورة ـ للمرحلة السابقة، وفيها يغوص القارئ في النص بغية فكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى[٦٠٧]. إن ما يمكن أن تسفر عنه هذه المرحلة هو الكشف عما يترشّح عن النص من وحدة دلالية[٦٠٨].

---

[٦٠٦] الوجه والقفا، ص١٤١.

[٦٠٧] انظر: المصدر نفسه، ص١٤٢.

[608] Semiotics of Poetry,p.5.

وحيث أن التحليل الأسلوبي ينفض يده عن الأحكام والمعايير، ويضرب صفحا عن كل السياق المعرفي والأيديولوجي الذي يغلف عملية التأويل، فانه ـ لذلك ـ ينصرف عن المرحلة الثانية[٦٠٩]، إذ ليست له بها علاقة، مادام "يسعى إلى الموجودات الموضوعية في النص والى ما فيه من عناصر مفيدة ثابتة لا تغمرها تلك الأحكام ولا تستطيع منازع التأويل طمسها وتغييرها"[٦١٠].

هل يمكن أن نتحدث مع ريفاتير ، عن (موضوعية) مثل هذا التحليل؟، وهل ثمة إمكانية للتغاضي عن ذاتية الأسلوب ـ هنا ـ وفرديته، مادام رهين استجابة القارئ؟

إن إمكانية كهذه قابلة ـ أول وهلة ـ للنقض، ذلك أن الاستجابة، وهي التي تشكل ركيزة التحليل الأسلوبي هذا، تدفع بالأسلوب إلى مضايق الذاتية، فضلا عن ان الأسلوبية تتجنب إلباس تحاليلها صفة القوانين المعيارية أو أسرها في قوالب، كما تنبذ إعطاء التحديدات. ولكن قابلية النقض هذه، تتهاوى بمجرد التعرّف على وجهة نظر ريفاتير التي ما فتئ يلحّ على انكشف عنها،حيث جعل من (الموضوعية) وعاء أودع فيه أسلوبيته.

---

(٦٠٩) انظر: الوجه والقفا، ص١٤٣.

(٦١٠) المصدر نفسه.

إن الأذواق إذا كانت "تتغير، وكان لكل قارئ أحكامه المسبقة الخاصة"[٦١١]، فهذا يعني أن (استجابة القارئ)، وهي الوسيلة الإجرائية بيد ريفاتير لرصد المزية الأسلوبية وتحديدها، ليست بمنأى عن التعثّرات الإجرائية، لأنها عرضة ـ والحالة تلك ـ للذائقة الفردية أو المواقف الشخصية أو النزعات الذّاتية، ولكن، على الرغم من عدم انفلات تلك الاستجابة من سلطان الانطباعية والذاتية، فإنها تشكّل ـ في الآن نفسه ـ تحققا عيانيا ظاهرا لوجود الأسلوب في النص.

إن على الأسلوبية العاطفية ـ كيما تنسلخ عن الواقع الانطباعي الذاتي الفردي وتتبوأ منهجية موضوعية ـ أن تعين الثوابت الأسلوبية داخل النص وترصد كل ما هو مضطرد بالفعل وبالقوة خلف تنويعات أحكام القراء أو آرائهم المتعددة، وليس إلى ذلك من سبيل ـ حسب ريفاتير ـ سوى تحويل ردود فعل المتلقي الذاتية إلى أداة موضوعية للتحليل، أي لابد لها من تحويل أحكام القيمة إلى وجود، وذلك بتخلّيها المطلق عن محتوى حكم القيمة واكتفائها بما يدل عليه بوصفه دليلا على وجود مؤشر أسلوبي لافت في النص[٦١٢].

إن استجابة القارئ متى ما نزعنا عنها مضمونها أو محتواها التقييمي، فإنها ستتحول إلى معيار موضوعي، ذلك أن موقف ذلك القارئ وان كان

---

[٦١١] علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص١٦١.

[٦١٢] انظر: المصدر نفسه.

شخصيا ومتنوّعا فان سببه سيظل موضوعيا وثابتا، فحكم القيمة الذي يصدره هو نتيجة لمثير ماثل في النص. وعليه يعامل ريفاتير تلك الاستجابة على أنها مجرد مؤشرات لعناصر لها مزية أسلوبية، دون مساءلة تلك الاستجابة عن مدى هدفها من الوجهة الجمالية. وهكذا فان ما يجابه به المحلل الأسلوبي من تعليقات القارئ أو أحكامه التي يبديها بازاء النص، أو الخواص أو الصفات التي يطلقها على النص، لا تمسّ (موضوعية) البحث الأسلوبي، وان كانت استجابات القارئ تلك،خاضعة دائما لتغير الأذواق والأنماط والأحكام المسبقة، ذلك أنها لا تستخدم فيه إلا بوصفها مؤشرات على وجود اسبابها[٦١٣]. وتلك مواضعة ريفاتيرية فرضها إيمانه المطلق بأن "الهزال امارة على سوء الحال وان الدخان امارة على وجود النار" وتحت مظلّة إيمان كهذا، وانطلاقا منه، فقد اقتنع "بان أحكام المتلقي وردود فعله لابد أن تكون بفعل موجود موضوعي في النص، وهذا الموجود الموضوعي يمثل الأسلوب وهو في حالة كمون وتأهّب ينتظر أن يتحول أثرا أسلوبيا متحققا. والانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية ظاهرة مزدوجة، فهناك في البدء الوحدة الأسلوبية، ثم هناك استثارة انتباه القارئ"[٦١٤].

---

[٦١٣] انظر: المصدر نفسه، ص١٦١-١٦٢.

[٦١٤] الوجه والقفا، ص١٥٦-١٥٧.

لقد قام دون نظرية ياكوبسن ــ التي تسقط الوظيفة الشعرية فيها مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التوزيع ــ [٦١٥] ما يعترضها، فتجاوزت أسلوبية ريفاتير البنيوية تهافتها حين أحلت الإنزياح على صعيد محور التوزيع محل الإنزياح على صعيد محور الاختيار[٦١٦]، فاتحة بذلك صفحة جديدة أثرت البحث الأسلوبي وخطتْ به خطوات مهمة، ومع ذلك، فثمة جملة من الريب ظلّت تحف بتلك الأسلوبية في الخطابين الغربي والعربي.

إن أسلوبية ريفاتير ــ لما تسنّى لها أن تنبذ اعتبار الأسلوب انزياحا عن القاعدة اللغوية أو النموذج القياسي وربط خصائص النص وطريقة الكاتب الفرد في تصريف اللغة بذلك الإنزياح،ورأت صعوبة تنزيل الإنزياح منزلة المعيار وصعوبة وصفه وضبطه ــ طرحت معايير بديلة انصاعت ــ هي الأخرى ــ للدحض والنقض في ذينك الخطابين على نحو سيطاله بحثنا في الموضوع المناسب له. وسيضطلع البحث ــ هنا ــ بالكشف عن بعض التصورات التي تنوى الغض من تلك النظرية، والتي تناسب هذا المقام.

منها: ان نظرية ريفاتير تبلورت في ظل لون من البحث لم ينفض يده عن مفهوم الإنزياح، إذ لم يخرج تحديد الظاهرة الأسلوبية عن هذا المفهوم، وان حاول ريفاتير ــ على وفق رأى عبد السلام المسدي ــ الإيماء بغير ذلك، ذلك أن الظاهرة تلك تعرف ــ حسب ريفاتير ــ بكونها "انزياحا عن

(٦١٥) انظر: قضايا الشعرية، ص٣٣.

(٦١٦) انظر: فكرة العدول في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، ص٧٦.

النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الإنزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي، إذن، تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، و أما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات الألسنية عامة والأسلوبية خاصة"[٦١٧].

ومنها أيضا: ان هذه النظرية تحمل في ثناياها خطرا نبه عليه صلاح فضل، يكمن في كونها "قد تؤدي إلى المبالغة في تجسيد أهمية الظواهر اللافتة للنظر، وهي أهمية أسلوبية بطبيعة الحال بشكل يقصر الأسلوب على الخواص غير المتوقعة والظواهر البارزة فحسب"[٦١٨].

ولكي يتفادى صلاح فضل المآخذ المنهجية التي تحيق بتلك النظرية، جراء هذا القصر، راح يدعو "إلى ضرورة البحث عن الجوانب المكملة لهذه النظرية الأسلوبية من خلال دراسة الأبنية، ومعدلات تكرارها، ودورها في تكوين الأسلوب بالرغم من أنها غير مفاجئة في النص، إذ أنها تظل ذات قيمة في خلْقه"[٦١٩]

إن هذه النظرية طبعتها مشكلة أخرى تتجسد ـ حسب فضل أيضا ـ في اختزالها لمجال تطبيقها على النصوص المحدودة في الحجم على الشاكلة

---

[٦١٧] الأسلوبية والأسلوب، ص٩٩.

[٦١٨] علم الاسلوب مبادئه واجراءاته،ص١٧٤.

[٦١٩] المصدر نفسه.

التي لا يتمكن معها الباحث من تطبيق هذه النظرية على عمل كبيرا ومؤلَّف باكمله[٦٢٠].

وإذا كان (كونراد بيــرو) (C. Bureau) قــد نــاهض مــنهج ريفــاتير هذا،ورفض طريقة التحليل (المبعثرة)، كأن يشار إلى استعارة هنــا، والــى كتابة هناك، والى تشبيه هناك، لانه (بيرو) يرى "أن واقع الأسلوب يخــص النتاج بكامله ويتجلى بفضل توترات ومفارقات يتسبب بها عنصر واحد أو سلسلة من العناصر. وعليه يكون الأسلوب ـ حسبه ـ مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنص من النصوص"[٦٢١].

لقد ظفر ردّ (بيرو) هذا بعناية بعض الباحثين، فتمثلتــه انعــام فــائق، وطفقت ـ بعد ذلك ـ تعارض ريفاتير الذي ابعد عن مجال الأسلوب ـ على وفق ما ترى ـ كل العناصر التي لا تمتلك عنصر المفاجأة، ولم تتردّد فــي التصريح بأنه إذا كان مكمن الأسلوب في (غير المتوقع)، أي في (المفاجأة) فحسب، "فكيف تحتفظ القصيدة بقدرتها على التأثير فينا حين نعاود قراءتها مرة أخرى..أليس من المفترض ان القراءة الأولى قد كشفت لنا عن أوراق القصيدة كاملة فلم تَعُد هناك مفاجأة أثناء القــراءة الثانيــة. كيــف نفهــم الأسلوب هو (غير المتوقع) ولو قرأنا القصيدة ألف مرة كأننا نلتقيهــا لأول مرة. كما أن هناك الكثير من النصوص الطابقــة لمفهــوم ريفــاتير عــن

---

[٦٢٠] انظر:المصدر نفسه.

[٦٢١] دليل الدراسات الأسلوبية، ص٣٧.

الأسلوب، ومع ذلك لا تؤدي وظيفة تأثيرية، ومنها ما يكـون نوعـا مـن الألغاز. ولا نجد نموذجا اشد انطباقا مع مفهوم ريفاتير عن الأسلوب مـن أبيات المعاني، وهي الأبيات الغامضة فـي شـعر الفـرزدق وأبـي تمـام والمتنبي، فهذه تعكس بصدق طريقة المراوغة في التعبير بهـدف جـذب انتباه القارئ، وهي حقا تجذب انتباهه ولكن بشكل سـلبي إذ تدفعـه إلـى النفور منها"[٦٢٢].

وليس لاعتراضها هذا ما يسوغه، ذلك أن العناصر اللا متوقعة لا تنـزع إلى الانتماء إلى دائرة المتوقع بمجرد اننا نعيد قراءتها مرة اخـرى، ذلـك أنها إنما عدت غير متوقعة لأنها لم تراع ذمة اللغـة المألوفـة أو خرقـت سننها البنائي، وان فعل القراءة المتكرر لا ينفي عنها أنها تخطت عوائـق المعيارية أو المألوفة، فغدت ـ لذلك ـ غير متوقعة.

فاللغة تنتعش أسلوبيا متى ما دفعت بأدواتهـا عـن مـضايق التبعيـة، وتصبح (مفاجئة) حالما تعزف عن النوذج/النمط، فمـثلا: ان عبـارة مـن مثل(ضحك ملوّن)، تظل أسلوبية مع تعدد قراءاتها، لأنها لا تنتمي إلى البنى المجردة في حصيل القارئ المعرفي، وليس لفعل القراءة الثانية، أو حتـى الألف، لها، أن يترك فينا شعورا أو قناعة بان الضحك يمكن أن يُلوَّن.

---

[٦٢٢] المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٥٤-١٥٥.

أما اعتراضها في شان أبيات المعاني، فهو أمر نحيطه بتحفّظ، ذلك أن الباحثة جنحت إلى اغفال إجراء نظري ــ مر ذكره ــ لم يفتأ ريفاتير يلح على تأكيده، وهو إهماله الكلي للمحتوى التقيمي لأحكام القارئ، والتعامل معها بوصفها مجرد علامة يصح اتخاذها معيارا موضوعيا نستدل به على وجود منبِّه أسلوبي.

وليس لأحد أن ينكر أن أبيات المعاني هي شكل أسلوبي يجذب انتباه القارئ إليه، وان كان هذا الجذب سلبيا كما وصفته الباحثة.

وإذا كان ريفاتير قد أهمل مفهوم (الدرجة الحرجة)، فتخوّن محاسنَ نظريتهِ صمتُها بازاء أبيات المعاني، فان الدراسات اللاحقة ــ ونموذجها الناضج كوهين ــ ستتبنى هذا المفهوم بوصفه اشتراطا لا بد منه لتحقيق التأثير الأسلوبي، إذ أن غياب هذه الدرجة سينشّط خط الاعتباط، على النحو الذي يبعث على اللبس، فيدفع القارئ الى النفور.

ثم ان الوهم قد تسرب إلى تصور الباحثة عن تعريف ريفاتير للاسلوب، حين رأت أن الاهتمام في الأسلوب لدى ريفاتير ينصب "على العناصر المتضادة فقط، مما يجعل الأسلوب أجزاء مبعثرة، فطريقة التحليل تتجاوز مكونات النص ككل، وتعنى برصد البنى المتضادة فقط، فهي طريقة مبعثرة كما وصفها كونراد بيرو"[٦٢٣].

---

[٦٢٣] المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٥٤.

فالباحثة ـ هنا تختزل النظرية إلى مجرد التضاد، ولعل في هذا تعسفا لا يرتضيه أدنى استنطاق لإجراءات ريفاتير الوصفية أو التحليلية.

إن الوعي المطروح في بحوث ريفاتير يشير إلى أن الأسلوب قد يوجد خارج علاقة التضاد أو الخلاف، ذلك أن بعض مواطن النص قد تشد إليها انتباه القارئ ولا يتبين فيها مثل تلك العلاقة، والمحلل الأسلوبي مدعو ـ والحالة هذه ـ إلى الانتباه، وعدم التسرع حتى لا يخلط بين ما هو غير أسلوبي وما هو أسلوبي وان خرج عن النمط الذي حاول معيار (السياق ـ التضاد) ضبطه أو قياسه، ذلك أن للمؤلف طرقا مختلفة لمراقبة عملية فك السنن وبسط نفوذه على عملية التأويل: منها، فتح فجوات في النص تصب فيها أساليب مختلفة على نحو مكثف، لا مناص من ملاحظتها والانتباه إليها، أي انه يبثّ وجوها أسلوبية مستقلة بحيث يكون لكل واحد منها مفعول في ذاته. وتلك ظاهرة أطلق عليها ريفاتير مصطلح (convergence) التلاقي أو التجميع[٦٢٤]، سيقف عليها بحثنا في دراسته لمعايير تعيين الإنزياح.

ومما لا يبيح لنا أن نتصور أن ريفاتير اختزل الأسلوب إلى مجرد التضاد وحسب،كون الأسلوب ـ حسبه ـ أثرا "ينتج عن شكل الرسالة لانه يقوم

---

[٦٢٤] ثمة تقابلات عربية لهذا المصطلح منها ـ مثلا ـ (الانصباب)، انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٦٩، و(التناصر)، انظر: معايير لتحليل الأسلوب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٥٠...

على سلسلة مضاعفة من الطرق. وينشأ بعضها عن توافق الإشارات، كما ينشأ بعضها الآخر عن تضادّها"[٦٢٥]. ففضلا عن (التضاد)ثمة (توافق) كان ريفاتير قد اقترض مفهومه من (مفهوم الازدواج) (coupling)عند سمويل د.ليفن (S.Levin)[٦٢٦]، الذي اختصر فيه أفكارا كان قد صاغها ياكوبسن وزملاؤه في حلقتي براغ وموسكو، واغتنى بأفكار كان هوبكنس (Hopkins) قد صاغها قبل ذلك بأعوام كثيرة[٦٢٧]، "وتختص لغة الأدب، حسب هذه الأفكار، بسيادة الوظيفة الشعرية فيها، تلك الوظيفة التي تكون فعالة بإثارة الانتباه وتوجيهه نحو اللغة نفسها وشكلها التلفظي الملموس. ويتحقق هذا في رأي هوبكنس ـ ياكوبسن بفضل التكرارات أو التوترات المتحققة في المستويات اللغوية المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. هذه هي نقطة الانطلاق عند ليفن الذي يعتبر البنية المسماة عنده الازدواج بنية أساسية"[٦٢٨].

إن بنية الازدواج هي علاقة تكرار تقيمها دلائل متماثلة شكليا أو دلاليا تقع في مواقع متماثلة أيضا ضمن السلسلة الكلامية، وهذا التماثل يظهر حينما تكون المواقع متقابلة أو متوازنة[٦٢٩].

---

(٦٢٥) الأسلوب والأسلوبية، جيرو،ص٧٩.

(٦٢٦) انظر: المصدر نفسه.

(٦٢٧) انظر: مقدمة الترجمة الإسبانية لكتاب البنيات اللسانية في الشعر، ص٦.

(٦٢٨) المصدر نفسه.

(٦٢٩) انظر: المصدر نفسه،ص ٦-٧.

وهكذا فالأسلوب مرتهن بتحقق التضادات أو التوافقات في النص، وعليـــه، فان التحليل الأسلوبي سيتجه إلى "رصد ملامح التضاد والتناسب التـــي أدى إليها اختيار المؤلف وأبرزَها القارئُ في إعادة تكوينه للأسلوب (...) ولابدّ أن نأخذ في اعتبارنا ــ حسب قول فضل ــ أن ملامح التناسب والتضاد قد تنوحد في النص، وتمثل كتلة متناسبة من مظاهر التوافق والتخالف"(٦٣٠).

ومن فرضيات ريفاتير التي لم تسلم من اعتراض، تلك التي سطرها على شكل معادلة تقول: "إن قيمة خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تتناسبا طرديا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها في نفـــس المتقبل اعمق(...) (و) إن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا، مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الاسلوبية،معنى ذلك ان التكرر يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا"(٦٣١).

فثمة نقائص،تحول بيننا وبين تبنيها، منها ما بلورته انعام فائق في هيـــأة مساءلة:

"ترى ماذا نقول عن صيغة (لست ادري) في طلاسم إيليا أبو ماضي، فنحن نتوقع مجيء هذه الصيغة في نهاية كل مقطع، وكلما وردت كلمـــا اشـــتدت وظيفتها الأسلوبية، وما اكثر القصائد التي تتكرر فيها ظاهرة أسلوبية معينة

(٦٣٠) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٧١.

(٦٣١) الأسلوبية والأسلوب، ص٨٢.

تزيد من القيمة الفنية للقصيدة. ثم ان هناك ظواهر أسلوبية تقــوم علــى مبدأ(معرفة التوقع) مثل ظاهرة (الارصاد)كقول البحتري:

أحلّتْ دمي من غير جرم وحرّمتْ بلا سبب يوم اللقاء كلامي

فليس الذي قد حللـــت بمحلل ....

هنا يعلم السامع من الشطر الأول ان تكملة البيت هي:

وليس الذي قد حرّمتْ بحرام

فهل (الارصاد) مجرد من القيمة التأثيرية لان عنصر المفاجأة فيه يـساوي صفرا؟"[٦٣٢]

وحيث أن مفهوم القارئ طرح في هذا الاتجاه بوصفه معيارا يُستدلّ بــه على البنى الأسلوبية الكامنة في النص فـضلا عــن معيــاري الـسياق و (التجميع أو التلاقي)، فان الرسالة تقتضي- كإجراء منهجي لا غنى عنه - إرجاء التوفر على فض آفاقه، وتقصّي دراسته إلى موضع آخر نباشر فيه (معايير تعيين الإنزياح)، وليس للدراسة الراهنة من همّ وراء التعرض لهذا الاتجاه ــ هنا ــ سوى الكشف عن دلالة الإنزياح فيه، والتي يمكن الإمساك بها مضمرة أو صريحة في نظرية ريفاتير هذه.

---

(٦٣٢) المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب،ص١٥٥.

إن على المحلل الأسلوبي أن ينكبّ على تثبيت المؤشرات الأسلوبية في النص عن طريق رصد استجابات القارئ لها وانفعالاته بها، ذلك أن استجاباته تلك تعدّ تجلّيا حقيقيا على وجود تلك المؤشرات. وسينكص هذا المحلل عن الإفادة من المحتوى التقييمي لاحكام القارئ، فما يعنيه من تلك المحطات التي استوقفت القارئ فانفعل لها سوى كونها إمارات على وجود وقائع مميزة يرفدها بلقاح أسلوبي.

لقد وعى الخطاب العربي مسوغات النزوع نحو (القارئ)، مع ان وعيه هذا لم يتسنّم درجة عالية من تبلور المفهوم المعاصر، فضلا عن غياب ماثل للاصطلاح الدقيق، وسننتقي حقنة من هذا الإرث الذي لوحظ ازديانه بطروحات نظرية تمتثل ـ كثيرا ـ للرؤى آنفة الذكر.

لقد تحصّل لنا من تأمل تلك التصورات، ان القارئ ما برحها، فقد جعلته نصب ذهنها وهي تدرس بلاغة الكلام وفصاحته أو تنظر للشعر وترصد آلياته الفكرية والجمالية.

التقى عند أهمية القارئ في عملية الإبداع معظم باحثينا حيث صارت له حظوة صادفها عندهم، جعلتـه يتبوأ منزلة مهمة في عملية التلقي التي يتغيّا استنفار نشاط القارئ الذهني والسيطرة على انتباهه وشدّه.وقد تمثّل الجاحظ هذا التصور باقتضاب في تأليفه للبيان والتبيين، حيث يقول: "وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى

خطه بالاحتيال فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم"(٦٣٣).

فالجاحظ استقى مادته البلاغية ــ طبقا لرأي حمادي صمود ــ من المعتزلة، رفاقه في المذهب، وتقف مقولاتهم التي تنظر "إلى اللغة من زاوية نجاعتها في المجادلة، وقدرتها على التأثير في المتلقي، و إقناعه (...). من هذا المنظور حدّد الجاحظ مفهوم البلاغة وضبط المقاييس الأسلوبية لفصاحة النص وبلاغته، وهو ما يفسر تناوله التفنن في العبارة انطلاقا من فكرة (التواصل) مما ولّد في صلب نظريته العناية بالمتكلم والسامع والكلام بل حُدّدت خصائص الخطاب بناء على قدرات السامع لانه المقصود بالفعل اللغوي"(٦٣٤).

كما ان بعض صياغات أبي هلال العسكري ظلّت تُنْشدُ الإسهام في ترسيخ مثل هذا المنظور، لا سيما تعريفه للبلاغة الذي يقول فيه:

"البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"(٦٣٥).

---

(٦٣٣) البيان والتبيين، ج٣، ص٣٦٦.

(٦٣٤) التفكير البلاغي عند العرب، ص٦٠٨.

(٦٣٥) الصناعتين، ص١٠.

إن هذه التصورات وسواها لم تغض ـ وهي تستل معاييرها تلك من عملية التلقي ـ من قيمة المتلقي، وقد استفرغت جهدها في إرساء مواضعة التلقي الجيد. يقول الجاحظ:

"البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى،وهتك الحجاب دون ضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لان مدار والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[٦٣٦].

فمستقرّ البيان ـ إذن ـ يكمن في عملية التوصيل التي يشكل المتلقي عمادها، وهذا التصور سيبسط ظلّه على بعض من مسلّمات الباقلاني الذي يرى "ان الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتغيّر من اللفظ ما كان اقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن ولا مستنكر المورد على النفس، حين يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة ويجب أن يتنكّب ما كان عامي اللفظ مبتذل العبارة ركيك المعنى"[٦٣٧]

---

[٦٣٦] البيان والتبيين، ج١، ص٧٦.

[٦٣٧] إعجاز القرآن: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق احمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ت، ص١٧٨.

ومع ابن سينا يتصدر المتلقي صفحة الموضعة الفنية داخل الـنص،اذ بـه يرتهن الابداع،ما دام التخييل،وهو مظهر الخلق الإبـداعي فـي الـنص لا يضطلع بالكشف عنه إلا متلقي ذلك النص، ولهذا صبّ تعريف الكلام المخيل في إطار تلقيه، فهو ــ حسبه ــ "الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر و اختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري"[٦٣٨].

وقد حام تصور الجرجاني عن (الإبداع) في فضاء التلقي أيضا. إذ عـزا سر الخلق الفني في النص إلى اكتشاف المتلقي لآليات الدلالة فـي الـنص "فـتحدث ــ إذّاك ــ المفاجأة التي تنتج اللذة المتحققة عبر عملياته الذهنية في رحلة الاكتشاف، يقول:

"إن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، و الهمّة في طلبه، وما كان منه الطـف كـان امتناعه عليك اكثر وإباؤه اظهر واحتجابه أشد"[٦٣٩]، ذلك أن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنـي، وان تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه اعلم وثقتها به

---

[٦٣٨] فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦١.

[٦٣٩] أسرار البلاغة، ص١٢٦.

في المعرفة احكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[٦٤٠].

حتى ان منهم من كان يعدّ ما يشهده عالم النص من خروج دائب على قوالب اللغة، أو من تنويعات سياقية، مسلكا إجرائيا يستهدف متلقي النص، ويتغيّا محاورته وجذبه وشد انتباهه، ذلك أن الكلام ـ على وفق قول الزمخشري ـ "إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء إليه، من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختصّ مواقعه بفوائد [٦٤١].

ويرتهن تلقي النص عند القرطاجني بتوافقه مع نفس متلقية، فـ"الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس، والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك"[٦٤٢].

وقد استقر هذا المعطى ـ أيضا ـ في محاولته تعريف البلاغة والفصاحة، إذ جعل من شروطهما "حسن الموقع من نفوس الجمهور"[٦٤٣].

---

[٦٤٠] المصدر نفسه، ص١٠٨.

[٦٤١] الكشاف، ج١،ص ١٠.

[٦٤٢] منهاج البلغاء، ص٣٦٥.

[٦٤٣] المصدر نفسه، ص٢٥.

ولا يخفى على متمعن أن (القارئ)بوصفه مكمن الإبداع في النص كان مندسا في ثنايا اغلب المكتسبات التنظيرية الموروثة والإجراءات التحليلية والوصفية التي اتشح بعضها بالعصرية، لاسيما ما هو معروض عند الجرجاني، فالجرجاني واع غاية الوعي أنّ ثمة وظيفة جمالية للقارئ مؤداها التكهن باليات اشتغال الإبداع في النص، وكشف محتجبه، وتبديد غامضه، بسعيه القسري لتطويع متناقضاته على الاتفاق، وترويض متبايناته على الألفة، وإحداث معاقد نسب وشبكة بين أجنبياته، تلك المتناقضات والمتباينات والأجنبيات هي التي تكرس الصدمة، وتحدث المفاجأة، فـ" الصنعة والحذق،والنظر الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة "[٦٤٤]، إذ انه "ما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لانهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات. وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة، فانك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها اشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين كان شانها أعجب، والحذق لمصورها اعجب"[٦٤٥].

---

[٦٤٤] أسرار البلاغة ، ص١٣٦.

[٦٤٥] المصدر نفسه.

إن مجرد الولوج في إطار التصور القرطاجني، يجعلنا نستشرف (المتلقي) وقد غدا مشغلا مُهمّاً في نظريته، فمن خلال تأثره وانفعالاته تتبدى قدرة النص الإبداعية، حيث أن استجابته هي التي تولّد النص.

إن التخييل الذي أوكل إليه القرطاجني مهمة انبثاق اللمحة الشعرية في النص، والذي عدّه ــ كما مرّ ــ المعتبر في حقيقة الشعر أو في صناعته، ما هو إلا (التأثير) الذي يحدثه النص في متلقيه، فالتخييل هو ــ على وفق رأيه ــ "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل، لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٦٤٦].

وهذا مسوِّغٌ جعله يرهن الغرض المقصود من الشعر بهذه الاستجابة، إذ ينقاد المتلقي معها إلى اللذة أو المتعة الجمالية، ولا أدل على ذلك من قوله:

"ومن كان مقصده أيضا أن يظهر انه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين، وان يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية، فانه يكدّ خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره، ولا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس، فأولى بمن هذه صفته أن يجعل موضوع صنعته ما ينضج فيه حسن صنعته ويكون له تأثير

---

[٦٤٦] منهاج البلغاء، ص٨٩.

في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة، دلالة قاطعة"[٦٤٧].

ولا يخفى ـ بعد ذلك ـ أن ملامح الإنزياح لاحت في اغلب تلك التصورات التي أعلن عن جملة منها فصل (الأصول والمقولات).

ومن الدال جدا القول أن تلك التصورات شكلت منطلقا جنينيا للمشغل الفكري الذي تبنته نظرية التلقي المعاصرة وَقْتَ تلافت خللا في ممارسات الاتجاهات التحليلية والوصفية قبلها تلك التي تفترض أن المتلقي لا يوجد إلا خارج الخطاب، لذلك لم تهمل هذه النظرية دراسة (المتلقي) لان التحليل الدقيق لأي خطاب يفضي ـ على وفق تصور البعض ـ إلى رسم صورة واضحة لمتلقّيه، ذلك أن كل كلمة أدبية تشدّ إليها بدرجة قوية أو ضعيفة مستمعها أو قارئها أو ناقدها، وتعكس في متنها اعتراضاته أو أحكامه أو وجهات نظره المسبقة"[٦٤٨].

فلا مناص ـ والحالة هذه التي دخل فيها عنصر المتلقي في جدل التنظير في الدراسات الأسلوبية- من بروز مكتسبات تنظيرية تُـمَتِّع المتلقي بحظوة انتزعت من الباحثين حق الاعتراف بها، منها: ان لا نص بلا قارئ

---

(٦٤٧) المصدر نفسه،ص٣١.

(٦٤٨) الأدب والغرابة، ص٤٣.

ولا خطاب بلا سامع[٦٤٩]، ذلك أن الملفوظ ـ على وفق ما يقّر به المسدي– "يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللا ملفوظ، ولا يخرجه إلى حيز الفعل إلا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له إلا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة إلى حيث يستهلك، فقراءته دفن لصيرورته من حيث أنها تبشير بولادته"[٦٥٠].

وتأسيسا على هذا، يكون القارئ ـ وبحدود قراءته ـ "مستقرّ شعرية النص ومظهرها من القوة إلى الفعل، ومن الكمون إلى التحقيق"[٦٥١].

وبهذا ثمعنى لا يكون هناك أدب إلا من خلال المتلقي، لان النص الأدبي يستمد وجوده من لقائه بالمتلقي، ومن هنا، فان المتقبل دائم المثول أثناء عملية الإبداع وبعدها[٦٥٢].

ومن الدال أيضا، القول أن ما تبلوره هذه التصورات الآنفة من وعي بوظيفة اللا توقع والمفاجأة ومن تمظهرات متعددة لمفهوم الإنزياح فيها، يشكل أساسا نظريا صلبا لمآل التقدير النقدي المعاصر.

---

[٦٤٩] انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص٨٢-٨٣.

[٦٥٠] المصدر نفسه،ص٨٣.

[٦٥١] تحديث النقد الشعري، رؤية.مراجعة.مقترحات: حاتم الصكر، من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٤٠٩ هـ-١٩٨٨، ص٢٧.

[٦٥٢] انظر:مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م، ص١٠.

ثالثا: اتجاه ينغلق على الأثر نفسه

تبلور هذا الاتجاه في ظل لون من البحث النصوصي أو الموضوعي المحايث الذي ينكص عن النظر إلى مؤلف النص ويطرح استجابة متلقيه، ليرتاد منابع داخلية فيه، ويتغاضى عن الاحتكام إلى القوانين التي تنبع من خارج النص، أي ان خارجيات النص لا تسدل وصايتها النظرية عليه، فالإجراء النصوصي أو المحايث يفسر البنية في ذاتها ويفصم كل صلة لها مع المجالات المتاخمة لها التي لا تلمح تلك الأسلوبية نجاعة ما في مقاربتها، ولا نعني بها بيئة النص وظرفه الحاف أو سياقه أو موقفه، و إنما مرسل ذلك النص ومتلقيه.

وارتكازا على هذا المعطى الإجرائي، فقد تجلى الأسلوب في اكثر من مظهر:

المظهر الأول: الأسلوب بوصفه انزياحا (Deviation)

بازاء تعدد زوايا النظر إلى الأسلوب ثمة متسع لتناقض الآراء وتضاربها، فتقسيم كهذا، يكاد يفتقد إلى الحس المنهاجي، ذلك أن اغلب الاتجاهات الأسلوبية قد ألمَّتْ بكون الأسلوب انزياحا عن النمط. وقد لاحظنا ــ قبلا ــ أن الإنزياح قد بسط ظله عليها حتى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثل، تثير شكوكا في مدى جدوى دراسة هذا المظهر بصورة مستقلة، إذ أن استقلالية كهذه أمر غير متاح منهجيا، لانه يستشرف من

جديد كل اتجاهات البحث الأسلوبي الفائتة، مما يوقع هذا المبحث في ربقة التكرار.

إن هذا المظهر أو وجهة النظر هذه، توسم بكونها مقصرّة عن بلوغ غاياتها، لان نقائص عديدة تتخوّن محاسنَها، أهمها صعوبة تعيين الإنزياح الذي من دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلل عن مواجهة النص أو معالجته أسلوبيا، ولا تمر هذه الصعوبة دون إثارة صعوبة أخرى انبثقت جراءها وعلى غرارها، هي تعسُّر الاهتداء إلى المسلك المعياري الذي يعد الأسلوب انزياحا عنه: أي صعوبة التوفر على الجهاز القاعدي أو تشخيص المعيار.

إن نشدان الدقة في تحديد الإنزياح يلاقي بعض الخيبة، ذلك أن هذا التحديد يخضع – غالبا – ((لمحددات تاريخية وثقافية، وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد، فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماطا من الإنزياح في حقبة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر. ومن هنا نستنتج أن القيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة، وربما يعثر القارئ على بنى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص والعكس بالعكس. ولكي نحدد الإنزياحات في نص أدبي معين لا بد لنا من أن نتوفر على معرفة دقيقة وحساسة بإزاء القواعد العامة التي يقاس الإنزياح في ضوئها، ومن دون

تلك المعرفة فإننا نغفل كثيرا من الإنزياحات التـــي يتـــوفر عليهـــا الـــنص الأدبي"[٦٥٣].

وفضلا عن استحالة التوافر على هذا الجهاز القاعدي وتحديده تحديـــدا مباشرا ودقيقا، فان مما يؤخذ على المظهر الأسلوبي هذا، أو وجهة النظر هذه، "إهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات اثر أسلوبي (مثل الأخطاء النحوية) والعكس، أي وجود اثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ)دون وجود انزياح"[٦٥٤]، ذلك "أن ثمـــة نماذج من النصوص الأدبية تجعلنا في حيرة إذا ما شئنا كـــشف أســـلوبها، فهي تخلو من الإنزياح، ولكنها لا تخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أســـلوب السهل الممتنع"[٦٥٥].

وهكذا يتسنى لنا عد الإنزياح "واحدة من السمات الأسلوبية، إلا انـــه لا يشكل بمفرده كل الأسلوب. فمن الممكن ألا يكون له سوى حيز ضيق"[٦٥٦].

وإذا كان قد تعورف على "أن الأسلوبية هي علم الإنزياحـــات"[٦٥٧]، وإذا ما اصبح الإنزياح بالنسبة للأسلوب لا يغني غناءه شيء، فان ثمة ما يحظر

---

[٦٥٣] البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص٤١-٤٢.

[٦٥٤] البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص٣٧.

[٦٥٥] البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص٤١.

[٦٥٦] مدخل إلى الألسنية: بول فاير وكريستبان باليون، ترجمة: طلال وهبـــة، المركـــز الثقـــافي العربـــي، بيروت، ط١، ١٩٩٢ ، ص٢٢٤.

[657] Language and Style; stephen Ullman, Black Well, Oxford, 1964,p 154.

علينا اختزال الأسلوب إلى مجرد الإنزياح ذلك أننا قد نظفر ببعض مظاهر الإنزياح في اللغة الاعتيادية أو الجارية، على خلاف ما يراه شكري عياد من أن الإنزياح خاص باللغة الفنية[٦٥٨]، فضلا عن أن من الإنزياحات – على وفق هاتمان وشورت – ما هو مستعمل ومنها ما هو غير مستعمل[٦٥٩]، فليس كل شكل من أشكال الإنزياح هو بالضرورة ذا اثر أسلوبي – كما مر قبلا – و"ليست الإنزياحات جميعها داخلة ضمن عناصر الأسلوب"[٦٦٠]، ناهيك عن وجداننا مثل هذا الأثر في شكلٍ ما قد عُري من الإنزياح تماما.

وليس لنا – أيضا – أن نختزله إلى مجرد الإنزياح عن معايير أصلية، ذلك انه قد يحدث – كذلك – بتكلف معايير أو قواعد جديدة[٦٦١]، فثمة نزعة أسلوبية "تقيم على أساس المعيار النحوي – (الذي هو، على العموم اللغة المعيار standard أو اليومية) – نحوا ثانويا مكوّنا من صور الإنزياح، وممكن أن تكون هذه الصور من طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي، من جهة، وتقييد لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة

---

(٦٥٨) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٧٨.

(659) Dictionary of Language and Linguistics,(Deviation).

(٦٦٠) بنية اللغة الشعرية، ص١٧.

(٦٦١) انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٨، انظر أيضا: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٦٠.

ثانية. وقد مُثِّل للخرق بالرخص الشعرية (مِثْل الاستعارة)، ومُثِّــل للتقييــد بالتعادلات، (مِثْل التوازي)"[٦٦٢].

أيضا، ثمة ما يحظر إجمال الأسلوب في الإنزياح عما هو معياري "ذلــك أن عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعري لا ينحرف عن قانون ما هو معياري، لأنهــا تــشكل الخلفيــة التــي تعكــس انحــراف العناصــر الأخرى"[٦٦٣].

وهذا لا يحول دون إثارة تساؤل مشروع هو: هل ان كل انزيــاح عــن المعيار في الاستعمال العادي هو حتما حدث اسلوبي؟ أو هو ان كل تــأثير أسلوبي هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النمط في التعبير؟

وتبعا لاستخبارات واستقراءات معروفة[٦٦٤]، فان الجواب بـــ(لا) يعــضّد الوعي المطروح هنا، ويسفر عن قناعة تدحض هــذا الإجمــال، وتحظــر اختزال الأسلوب في كل ما هو نافر عن المعيار.

ولنا أن نستنبت، في بعض اتجاهات البحث الأسلوبي، أو في جماعها ــ تبعا لاستقراء باحثة معاصرة ــ وجهة نظر تُحَوْصِل الأسلوب في الإنزيــاح عن القاعدة اللغوية، ويُعدُّ هذا ــ حسب تلك الباحثة ــ اختزالا للأسلوب في

---

[٦٦٢] البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص٣٦.

[٦٦٣] اللغة المعيارية واللغة الشعرية،ص٤٢.انظرا أيضا: المنهج الأسلوبي في نقد الــشعر عنــد العــرب، ص١٦١.

[٦٦٤] انظر: الأسلوبية والنقد الأدبي، ص٣٩، انظر أيضا: النقد والحداثة، ص٥٠.

بعد واحد هو الإنزياح عن لغة المعيار، بينما الأسلوب ـ على وفق تصورها ـ مفهوم واسع، أو بصيغة أخرى: ان الأسلوب انزياح، ولكن بمَنْحِ الإنزياح مفهوما واسعا عما يتداوله النقاد الأسلوبيون حتى ليشمل كل الإجراءات التي ينتقل بها التعبير من مستوى اعتيادي إلى مستوى فني، فالإنزياح يبدأ لحظة اختيار الكاتب ميدانه التعبيري، وهذا هو الإنزياح الجماعي أو العام الذي لا خصوصية فيه ـ حسبها ـ تحت مشرط التحليل الأسلوبي، ثم يتنفّس الأسلوب لحظة الإنزياح الفردي في إطار الإنزياح الجماعي. فالأسلوب هو انزياح فردي عن قواعد مشتركة أو أعراف لا يمكن أن تقتصر على العرف اللغوي، فالأسلوب ـ إذن ـ ليس انزياحا عن لغة المعيار فقط، فقد يكون انزياحا عن الأعراف الأدبية لعصر الكاتب[٦٦٥].

ويتسنى لنا ـ بعد كل هذا ـ أن نساير صلاح فضل. فنمحض مشاكل التحديد الإجرائي للأسلوب بوصفه انزياحا عن المعيار، على النحو الآتي:ـ

أـ عدم إمكانية التعامل مع نصوص تخلو من انزياح عن معيار ما.

ب ـ صعوبة تحديد كل من المعيار والإنزياح بالدقة العلمية المنشودة.

ج ـ استحالة تتبع الخواص النوعية التوضيحية للانزياح، إذ أن تحديد الأسلوب باعتباره انزياحا هو تحديد سلبي.

---

[٦٦٥] انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٥٩-١٦٠.

د ــ صعوبة التعامل مع انزياحات غير ذات اثر أسلوبي.

هـ إغفال المؤلف والقارئ في دراسة التواصل الأدبي، والتركيز على علاقة الظاهرة اللغوية في النص بالقاعدة المنشقة عنها.

و ــ عدم صلاحية تطبيق النظرية على مؤلفين يكتبون بأسلوب عادي.

ز ــ اعتدادها بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وإهمال بقية ملامح النص الدالة وبنيته الأساسية[٦٦٦].

المظهر الثاني: الأسلوب بوصفه إضافة (Addition).

لعل وجهة النظر إلى الأسلوب بوصفه إضافة تستند ــ وبشيء من التكييف والحذر ــ إلى أطروحات تشارل بالي، في تأسيس خلفية معرفية لها، ذلك أنّ الدارس الأسلوبي ــ حسب بالي ــ "دارس لغوي محض،يدرس الخامات اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية"[٦٦٧].

ويتسنى لنا حين نسلّم بكون الأسلوب إضافة أن نفترض وجود تعبير محايد (neutral expression)، أي في درجة الصفر من التعبير، يمكن أن يسمّى بالتعبير غير المتأسلب (styleless expresion) أو تعبير ما قبل

---

[٦٦٦] انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٥٩-١٦٠، وقد سقطت (د) من هذه الطبعة الثانية المعتمدة، فأخذناها من الطبعة الأولى، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٥، ص١٨٥-١٨٦.

[٦٦٧] مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٢.

التأسلب (prestylistic expression)، ثم تؤهله تلك (الإضافة) إلى اجتياز حياديته أو عدم أسلبته، فيؤول ـ إذّاك ـ إلى تعبير متأسلب (stylized). وإذا كان منشئ النص قد بدأ من التعبير المحايد، وانتهى به وقد اتخذ شكلا أسلوبيا خاصا بعد أن أكساه (إضافة) هي مستقر الأسلوب فيه ومدار اشتغاله، فان المحلل الأسلوبي ينطلق من التعبير المتأسلب ليعزل عنه إضافته أو سمته الأسلوبية ويُعَرِّيه منها بغية الوصول ـ إلى الجوهر المجرد، وهو التعبير المحايد، ليضطلع تحليله ـ إذاك ـ بعقد مقارنة بين التعبير غير المتأسلب والتعبير المتأسلب[٦٦٨].

إن التمايز بين ما هو أسلوبي وما هو محايد لا يتعدّى تلك الإضافة التي لا تُعَدُّ الظاهرة اللغوية معها شكلا مضادا، أو معنى مضادا للتعبير المحايد، و إنما هي إضافة شكلية أو معنوية على صعيدي الدال أو المدلول، فمن جهة الدال، يعدّ الأسلوب شكلا إضافيا حيث يُستَقرأُ الدال الشعري من أوجههِ الإيقاعية أو التركيبية أو هما معا، و أما من جهة المدلول، فان الأسلوب يعد معنى إضافيا حيث يعتمد التحليل الأسلوبي على استقراء الدال الشعري من جهة دلالته. ولا يخفى ما يرى بين الاتجاهين من تضايفٍ نستشف وراءه جامعا مشتركا في تحليل الظاهرة اللغوية هو انهما كمّيان لا كيفيان، أي انهما يضعان تعريفا للشعر كمّيا لا كيفيّا، لان الشعر ـ على

---

[٦٦٨] انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٢٨.

وفق الاتجاهين ـ هو نثر تضاف إليه عناصر أخرى من جهـة الـدال أو المدلول[٦٦٩].

لقد قنّن الخطاب العربي الموروث هذه المطلقات، وعلى سـبيل التمثـل، فقد لاحظنا ـ كما لاحظ قبلنا، عبد الله صولة[٦٧٠]ـ أن هذا الخطـاب يعـدّ الوزن الشعري إضافة شكلية ينماز بها الشعر عن النثر الذي يكون محايدا قبل أن يطرأ المظهر الشعري عليه، وهو منحى قرّره قدامة في وضعه حدّاً للشعر الجائز عما ليس بشعر، نصه:

"إنه ـ أي الشعر ـ قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا (قـول) دال على اصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفـصله عما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون"[٦٧١].

ولعل تتابع نقاد، أعقبوا قدامة، على هذا المنحى[٦٧٢]، يشي بغلبة الميل إليه في الخطاب العربي الموروث.

---

(٦٦٩) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٦ـ٧٩.

(٦٧٠) انظر: المصدر نفسه، ص٧٦ـ٧٧.

(٦٧١) نقد الشعر، ص٦٤.

(٦٧٢) انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٧.

المظهر الثالث: الأسلوب بوصفه تضمنا (Conotation).

التزمتْ وجهةُ النظر هذه بوجوب مجافاة النظر إلى الأسلوب بوصفه (إضافة) ونهضتْ لتبطل الإيمان بان الأسلوب هو محصلّه نقل الوحدة اللغوية إلى الشكل الأسلوبي بواسطة القيمة المترشّحة عن تلك الإضافة.

وكان على دعواها تلك ــ إنْ صحّت ــ أنْ تُنقض ما سلّمت به وجهة النظر السابقة من وجود شكلين: أحدهما لغوي في الدرجة الصفر من التعبير، والآخر أسلوبي، فتبنّت ــ لذلك ــ فكرة أن ثمة موضعة أسلوبية داخل كل وحدة لغوية.

وهكذا، أظهر الأسلوب في نسخته هذه، أن ما من تعبير إلا وينخرط في فضاء أسلوبي بحكم تضمنه في ذاته على قيمة أسلوبية معينة، أيِ أنت لا تكاد تجد سمة لغوية، إلا وهي تشكل: في ذاتها قيمة أسلوبية، وستكون محصلة هذا: ان كل سمة لغوية هي بالقوة سمة أسلوبية[٦٧٣].

إن وجهة النظر هذه المغلَّفة بنزعة عمومية، لا يسلم من يتبنّاها على النحو الذي صيغت فيه، أو من يُبْنِي عليها، مِن ارتياب. ولنا أن نفترح ــ كما اقترح حسن ناظم ــ اختزال إجراءاتها في حدود البِنى الأسلوبية المهيمنة، ذلك أن عناية التحليل الأسلوبي "يمكن أن تنصبٍ على تعبيرات معينة في نص ما، ولا يمكن النظر إلى كل تعبيرات النص بوصفها حاملة

---

[٦٧٣] انظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٢٩.

لسمات أسلوبية، ولكن مثل هذه التعبيرات يمكن أن تولي عنايـةً بمقـدار ارتباطها بالتعبيرات الأخرى التي تكتسي سمة أسلوبية واضحة، وتـستحوذ على المكانة البارزة، الأمر الذي يؤدي بالتطبيق إلى التـشديد علـى هـذه البروزات النصية، أعني ــ والكلام لحسن ناظم ــ تلك البنى الأسلوبية التي تهيمن على النص الشعري، ومن ثم تـشكله أسـلوبيا، وبهـذا الاختـزال المفترض ستُتاح إمكانية تحليل أسلوبي عميق لا يوزِّع جهدَه، بل يكرِّسـه من اجل الكشف عن بنى أسلوبية فاعلة في تنظيم النص، ومنحه الامتيـاز الذي يتمتع به"[٦٧٤].

إن التحليل الأسلوبي ــ طبقا لوجهة النظر إلى الأسلوب بوصفه تضمنا ــ يتّخذ شكل دراسة للعلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبيئتها وسياقها، ذلـك أن أسلوبية الوحدات اللغوية تنهض على تفاعل تلك الوحدات مـع بيئتهـا وسياقها وموقفها، ولأنها كذلك، فان القيمة الأسلوبية المترشحة عن هـذه الوحدات تظل غير قارة، فهي تتغير بتغيّر البيئة التي توجد فيها، والموقف الذي تعبر عنه[٦٧٥].

ولما كان السياق فضاء تاويليا لإنتـاج دلالـة الوحـدة اللغويـة التـي يحتضنها، فان القيمة الأسلوبية لتلك الوحدة ترتهن بسياقها، وليس سـبيلاً إلى تشكلّها الدلالي غير النظر إليها وهي محفوفة بسياقها.

---

[٦٧٤] البنى الأسلوبية في شعر السياب، ٣٧.

[٦٧٥] انظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٢٩.

وسعيا لتأصيل علاقة مثل هذا التصور بالتراث، نستذكر الجرجاني، إذ لا تتكتّم نظريته في النظم على التصريح بمعنى كهذا، ففي بعض تجلياتها، نصادف أن النظم ليس "سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"(٦٧٦) و"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وان الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلّق له بصريح اللفظ"(٦٧٧)، "فلو كانت الكلمة إذا حسُنَتْ حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقّت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلت بها الحال ولكانت اما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا"(٦٧٨).

وإذا كان مدار النظم على معاني النحو، فان المزيه ـ حسبه ـ ليست "بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"(٦٧٩).

يمكن القول ـ إذن ـ مع حسن ناظم: "ان افتراض النظر إلى العلاقات بين الوحدات اللسانية والسياقات التي تتضمنّها هو أمر مسلم به، ما دامت

---

(٦٧٦) دلائل الإعجاز، ص٤٣-٤٤.

(٦٧٧) المصدر نفسه، ص٩٠.

(٦٧٨) المصدر نفسه، ص٩٢.

(٦٧٩) المصدر نفسه، ص١٢٣.

الوحدات اللسانية تتوفّر على ثبات دلالي إلا بوجود ثبات سياقي، و إلا فان الوحدات اللسانية لا تتشكل دلالتها إلا في ضوء علاقاتها بالوحدات اللسانية الأخرى، وفي ضوء السياقات المتمخضة عن هذه العلاقات"[٦٨٠].

وإذن، فليس للكلمة معنى ثابت ومحدد مستقلّ عن شـــروط اســـتعمالـها، فثبات المعنى وتحديده إنما يحصل نتيجة استقرار السياق الذي يصفي على الكلمة معناها، وتلك أطروحة لرتشاردز (Richards) جـــاءت لتبطـــل مـــا يسميّه بخرافة المعنى الخاص[٦٨١]

---

[٦٨٠] البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص٣٦.

[٦٨١] انظر:فلسفة البلاغة: أ.أريتشاردز، مجلة العرب والفكر العالمي، العـــددان ١٣-١٤، ربيـــع ١٩٩١، ص٩. عن المصدر السابق نفسه، ص٣٧.

الفصل الرابع

معايير تعيين الإنزياح

إن تبنّي وجهة نظر إجرائية قارة نعيّن بهـا الإنزيـاح داخـل الـنص الإبداعي، يظلّ أمراً محاطاً بتحفّظ، ذلك أن عالم الـنصّ الإبـداعي يـشهد خروجاً دائباً على قوالب الفنّ التـي يـصيبها الحـصْر بالـشحوب، أو أن حصرها يعدّ تعسّفاً لا يرتضيه منطق الفنّ نفسه، فالفنّ لا يكون فناً حتـى يتنفس من تسلط المعيار، وحتى تعجّ بنيته بانتهاك النظام وخرق الأعراف، وحتى تشكو الأعراف في التفرد بسمة خاصة يتمّرد فيها على غيره، فليس ثمة حدّ أمام الفن لا ينبغي تخطّيه، فكل حدّ مباح، وليس ثمة معيار لا يفلت من رقابته الفن.

إن اجتراح معيار ثابت موحّد بوصفه وسيلة إجرائية لتحديد الإنزياح، هو قسر نظري يسلب الفن هويته الإبداعية الفردية، تلك الفرادة التي يفرزهـا التصدّع المستمر والانتهاك المنتظم للبنى المطروحة قبله سواء أكانت تلـك البنى (مجرّدة) أم (ملموسة). وأُرِيدُ بالبنى المجردة تلك الهياكل البنائية غير الملموسة (الافتراضية) أو (المثالية) التي لا يتيّسر وجدانُها ـ بشكلها هذا ـ في بناء ملموس ضمن عمل إبداعي معين، لأنها متوالدة فـي الـذهن، متأتّية من عرض الأشكال البنائية (الملموسة) المطروحة ضـمن الأعمـال الإبداعية التي يشكّل مجموعها الحصيلَ المعرفي عند المتلقي.

فالمعيار وسيلة إجرائية افتراضية غير راتبة، وذلك بحكم تغيّر السنن البنائي للنصوص الإبداعية، والسنن القرائية للمتلقين، عبر تعاقب أزمان مختلفة، وتنوع القراء وتباين مستوياتهم وتحصيلاتهم الثقافية، وتعدّد القراءات.

ومن ثمّ، فان افتراض شموليّة هذا المعيار، وصلاحيتّه التطبيقية لتحديد كل أشكاله الإنزياح، افتراض أجوف، إذ انّ الإنزياحات من التنوّع بحيث تفسد شموليّةَ المعيار سلسلةٌ من الاحباطات والمفاجات الفارقة، وهكذا يظلّ مقصّراً عن بلوغ هذه الغاية، ويظلّ عرضة للتنوع تبعا لتنوع تصنيف الإنزياحات المتشعّب والمتباين.

إن توحيد المعيار مطلب جدّ عزيز لم يُتَح للمنظّرين أن يتفقوا عليه، لعدم صلاحيته العملية ذلك أن من الإنزياحات ما يخرق المواضعات التي فرضها النحو التقعيدي، أو النظام اللغوي، ومنها ما يفلت من رقابة (المألوف) ويخرق (المتعارف)، ومنها ما لا يراعي حرمة المنطق وذمّة العقل. فلا مناص ـ إذّاك ـ من التعامل مع معايير لا معيار موحّد، فللتمظهر الفيزيقي للنص معيارُه، وكذلك لتمظهره الرؤيوي، وللجمالي، وللساني،...، فضلا عن عدم نجاعة كل معيار من هذه، فمعيار التمظهر الفنزيقي يعتريه عدم الجدوى، إذ يتعسّر على الفضاء الإبداعي أن يحدّه شكل نستطيع أن نعده منطلقا معياريا انزاحت عنه مغامرات التغيير في الشكل التي تلقانا في المنجز المطروح الذي يتوثّب ـ دائما ـ لتثوْير أشكال يعلن أيُّ شكل (نمطي) منها عجزه عن أن يكون معيارا سجلت تلك الأشكال

انزياحا عنه. ويصدق مثل هذا، على المعيار الرؤيوي، فليس هناك متصوَّر أو رؤية ما لا يختلف حولها المتجادلون، و إلا لواجَهْنا خواء فكريا باديا. ومثل هذا يقال عن المعيار الجمالي، فالجماليات نافرة عن الانضواء تحت إطار جمالي واحد، وكذلك المعيار اللساني، ذلك أن اللغة ليس من خصائصها أن تأخذ نمطا ثابتا فهي وقف على التغيير وقواعدها متبدّلة، وهذا ما يَهِبها الاستمرار والبقاء، بينما يهبها التقعيد الصارم موتا.

ومما يمنح المعيار تعدّديَته، الجهة التي ينبثق عنها، فهو رهين المصدر الذي يحدده أيضا، فقد يضعه عالم اللغة أو المحلل الأسلوبي أو المؤلف أو المتلقي.

ثمة أشياء اخرى، تجعل الشكوك تتناوب (المعيار) في مدى جدواه منها ان المعيار، وان كان إجراءً كشفيّا عن الإنزياح، فإننا لا يمكن بواسطته أن نتكهّن ــ دائما ــ بسرّ الفعل الشعري، ذلك انّ الإنزياح، وإنْ كان شريان ذلك الفعل، إلا انه قد يخلو منه سياق ما، ومع ذلك يتسنّم درجة ما من الشعرية، وهذا يبعث على التصريح بان الفعل الشعري لا يرضخ- دائما للفعل القياسي، فضلا عن التردّد الذي يعتري التصريح بإمكانية وجود معيار للغة الشعرية المنزاحة، و إنما نعتناها بالمنزاحة لان الاستقراء يشهد بنزوع تلك اللغة لإيواء بنى غير منزاحة. وهذه البنى تنشّط بدورها خط لا جدوى المعيار أيضا.

ومنها: صعوبة تعيين المعيار، فمهما نشدنا الدقة في استخدام طريقة استقرائية علمية، فإنها ستظل بحكم تشعب المنجز المطروح وتنوعه

وسعته، محكومة بالاصطفاء والانتقاء، وفي غياب الاستقـصاء الـشامل، سيثمر جهدنا عن حقيقة واحدة، هي استحالة الفوز بنص محايد انزياحيـاً، وإنْ ظفرنا به، فانّه لا يكون بمنأى عن تعثرات إجرائية ونقـائص تتخـوّن صلاحيته التطبيقية، منها كونه غير موحد بين مؤلفين مختلفـين أو بـين نصوص متنوعة، وهذا ما يفضي بنا إلى أن نتحسس علاقة النص بالإطار المرجعي له بعيدا عن هذا التصور، كأن نتحسس عند كل مؤلف معـاييره، أو نتبصر في كل نص لنقف على معاييره الخاصة لتحديد انزياحاته.

ومنها: ان المعيار ينطوي على معنى تضييق مجال الإبـداع فـي معـايير مقننة، وتسويره بقواعد.

ومنها: ان تواتر الإنزياح وكثرة استهلاكه، قد يحيله إلى (معيـار) يكـون انتهاكه ـ فيما بعد ـ انزياحا هو في حقيقة الأمر عدول إلى الأصل الأول، وهذا أمر يعني شيئين، الأول: ان الإنزياح، أحيانا، يخلو من أي شكل مـن أشكال الخرق والانتهاك، والثاني: انّ ثمّة بنى تنهض شعريّتها على ما بها من انزياح، ولكنه ليس بالضرورة انزياحا عن المعيـار (الأصـل)، فهـو خروج على الخروج نفسه وليس خروجا على الأصل المعياري.

ومما يمكن استشفافه من هذا، أن المعيار لا يُـمثّل ـ دائما ـ الأصـل المثالي الافتراضي، فقد يغدو الإنزياح ـ في حد ذاتـه ـ معيـارا نتيجـة تواتره وشيوعه على نحو يكسبه (التنميط).

إن هذا التصور يقوض إمكانية النظر إلى المعيار على انه في الدرجـة الصفر من التعبير، أي انه غير متأسلب، وسيصدق على الأسلوب ـ فـي

هذا الحالة ــ كونه إضافة (addition)، كما ان هذا التصور يــنقض، فــي الآن نفسه، تمتّع المعيار ــ دائما ــ بقيمة فنية.

وليس معنى هذا، انّ على النص الإبداعي أن يتنكر للمعيار ولا يأويــه، مادام ذلك المعيار غير موسوم أو غير مشحون بالشعرية، فمثل هذا المعيار قد ينوجد داخل ذلك النص، حيث ينتدبه هذا الاخير، لخدمة الارتكاز الشعري فيه بوصفه المستوى الذي تنتهكه أشكال انزياحاته.

ولا بد لنا من مباشرة نماذج تنهض باستكناه كل ما مر وتوضّحه، وهذا ما أرجأناه إلى حيث محاوراتنا للمشاريع النظرية التي ظل هاجس البحــث عن معيار لتحديد الإنزياح مشغلا دائم النبض فيها.

لا نريد بالمعيار دعوة الإبداع للمثول في سياقات أو أطر مقننــة، إذ أن تقعيد الإبداع وتقنينه عرضة للنقض، فــ"كل مظهر للأدب يمكن إرجاعه إلى قواعد و أحكام يكون مهدّدا ــ كما قال كــولردج ــ بــالغرق فــي الفــن الميكانيكي"[٦٨٢]، و إنما المعيار هو الأساس الافتراضي أو المثــالي الــذي ينزاح عنه النص الإبداعي الذي لابد له من خلخلة نموذجية المعيار ليكتسب هو فرادته أو هويته الخاصة.

وإذا كان الإنزياح شريان الفعل الإبداعي، فان تحديده ــ وهــو إجــراء نكتنه به سر ذلك الفعل ــ يرتهن بتعيين ذلك المعيار، وهكذا ينبغي مباشرة المعيار واستجوابه لرصد الإنزياح والوقوف عليه.

---

[٦٨٢] البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة صفا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤، ص١٩٢.

إن تصورا كهذا، هيّأ غطاء نظريا لنظرية في الأسلوب تبنّت النظر إلى الأسلوب بوصفه (انزياحا عن معيار ما)[٦٨٣].

إن ما يترتب على إمكانية النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا في مواجهة معيار في صورة انتقاء بين الإمكانيات التعبيرية لنظام محدد، هو عدم احتمال إمكانية الاستغناء عن معرفة هذا المعيار والنظام لشرح الإنزياح والانتقاء وتقويمهما بطريقة صائبة[٦٨٤].

وارتكازا على هذا، فقد بات أهم ما يشغل أصحاب نظرية الأسلوب بوصفه انزياحا عن معيار ما، تحديد المعيار أو القاعدة التي يقاس إليها الإنزياح الذي تتميز به لغة النص الأدبي[٦٨٥]، ذلك انه ليس بإمكاننا ـ حسب ياكوبسن وتينيانوف ـ "أن نقدّر العبارة الفردية دون ربطها إلى مركب القواعد الموجودة"[٦٨٦]، فلا يمكن ـ بحال ما ـ " الحكم بالمغايرة ما لم يكن هناك تحديد للمستوى المنتهك"[٦٨٧]، وبعبارة أخرى، لا يمكن

---

[٦٨٣] انظر في هذا: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٥٤، ونظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٥٢، والنقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص٢٥، ومقالات في الأسلوبية: منذر عياشي، ص٤٧. وبلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٨، وبنية اللغة الشعرية، ص١٦..

[٦٨٤] انظر: الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور مانويل، ترجمة: د. سليمان العطار، مجلة فصول، القاهرة، مجلة ١، عدد٢، سنة ١٩٨١، ص١٤٢.

[٦٨٥] انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص٤٨٢.

[٦٨٦] مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية: ر.ياكوبسن،وي. تينيانوف ضمن (نظرية المنهج الشكلي)، ص١٠٣.

[٦٨٧] الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٢٠.

تصور انزياح دونما معيار،إلى درجة أن الأسلوب الذي تشكل علـــى وفـــق (تلازم ثنائي) بين (الإنزياح والمعيار) يتحدد بانحرافيته عن المعيار طبقـــا لتصور ليوسبتزر[٦٨٨].

فالقول بالإنزياح ــ يفترض ــ ضمنا ــ معيارا عُـدِلَ عنـــه، يقتـــضيه الإنزياح بوصفه ضرورة إجرائية لا محيد لتعيينه من الوقوف عليهـــا، وان كانت افتراضية مثالية. واذا كنا نجد في بعض تصورات المسدي ما يعـــزّز هذا، لا سيّما قوله: اننا لا يمكن أن "نتصور انزياحا إلا عن شـــيء نـــسبي تذبذب الفكر اللساني في تحديده وبلورة مصطلحه، فكلٌ يَسِمُهُ مـــن ركـــن منظور خاص"[٦٨٩].

وإذا كنا لا نملك حق الاعتراض عل تصورّه عـــن (اســـتحالة أو تعـــذّر تصور الإنزياح في ذاته)[٦٩٠]، فليس لنا أن نتغاضى عن قصور بـــاد فـــي تبريره لمثل تلك الاستحالة أو ذلك التعذر حيث يعـــزوه المـــسدي إلـــى أن الإنزياح "من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة"[٦٩١]، ذلك أن المعيار ليس دائما بنقيض للانزياح، فقد يكون العدول عن المعيار لمجـــرد الخروج عليه وانتهاكه وخرقه.

لقد باتت صعوبة تحديد المعيار حقيقة لا يحتاج تقريرها إلى جدال، فضلا عن انطواء هذا التحديد على مآزم، منها:

---

[٦٨٨] انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٤٤.

[٦٨٩] الأسلوبية والأسلوب، ص٩٨.

[٦٩٠] انظر: المصدر نفسه.

[٦٩١] المصدر نفسه.

١ـ ما حاجّ به شكري عياد النقاد الأسلوبيين الذين يشترطون مثل ذلك المعيار، بقوله: كيف يمكن ان يصاغ معيار للانزياح، وهو بحكم تعريفه، خروج على المعيار[٦٩٢].

٢ـ ان تحديد الإنزياح "ربمّا يخضع لمحددات تاريخية وثقافية، وربّما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد، فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماط الإنزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي آخر. ومن هذا نستنتج أن القيم الأسلوبية هي قيم متغيرة وغير ثابتة (...) ولكي نحدد الإنزياحات في نص أدبي معين، لابد لنا من أن نتوفر على معرفة دقيقة وحساسة بازاء القواعد العامة التي يقاس الإنزياح في ضوئها، ومن دون تلك المعرفة فإننا نغفل كثيرا من الإنزياحات التي يتوفر عليها النص الأدبي. وإذا ما افترضنا أننا استطعنا أن نحدد الإنزياحات في نص أدبي ما فكيف يمكن أن نحدد معيارا نسند ـ طبقا له ـ قيمة أسلوبية إلى الإنزياح، فليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما انه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الإنزياح"[٦٩٣]

وتلك ـ إذن ـ أزمات منهجية لانطوائها على معايب لا يكاد ينجو من سطوتها معيار.

---

[٦٩٢] انظر:مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٧.

[٦٩٣] البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص٤١-٤٢.

٣ـ إن (مفهوم المعيار) مفهوم نسبي وليس مطلقا، لذلك صار تعريف الأسلوب باعتباره انزياحا عن معيار ما ـ كما شاع عام ١٩٦٠ ـ إلى حد ما ـ غير ناجع، أو انه لم ينل شعورا بالرضا والارتياح منذ ذلك الحين[٦٩٤]، هذا فضلا عن أن (تحديد) المعيار موسوم بالنسبية إذ لا بد من أن يستعاض عن المعيار بمعيار جديد، مع تبدل الزمن، وتعدد النصوص، واختلاف مبدعيها، فمعيار زمن ما لا يصلح ـ بالضرورة ـ لغيره، فضلا عن ان شيوع بعض الأساليب المنزاحة وتواترها على الألسنة واكتسابها الاستقرار في الاستعمال سيمنحها ـ أحيانا ـ درجة المعيارية[٦٩٥].

٣ـ ومما تغدو به عملية تحديد المعيار المنزاح عنه (معضلة) - حسب محمد العمري ـ كون "الوظيفة الشعرية حاضرة بمستويات مختلفة في كل خطاب تواصلي لغوي"[٦٩٦].

٤ـ يضمر كل معيار في ذاته معنى الثبات والاستقرار، اما في اللغة، فليس ثمة ما يمكن أن ينتسب إلى الثبات وعدم التحرك، فالثبات فيها ـ وفقاً لياكوبسن ـ "وهمي ومجرد فرض علمي مساعد، وليس من خواص العناصر اللغوية بحال"[٦٩٧].

٥ـ علينا بمجرد التسليم باتصال التعبير بالحالة العقلية أن ندرك ـ وحسب ما يراه محمد عبد المطلب ـ حقيقة تجدّد اللغة ونمّوها، فتجدّد المشاعر

---

[694] Adictionary of Stylistics,(Deviation).

[٦٩٥] انظر: الاتساع في اللغة عند ابن جني ، ص ٦٤-٦٥.

[٦٩٦] تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية للشعر، ص٣٦.

[٦٩٧] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص١١٧.

وتبدّلها يفضي إلى تغييرات مستمرة في الصوت والمعنى، وتأسيسا على هذا، فإننا ـ وحسبه أيضا ـ "ترفض ما يقال عن وجود لغة نموذجية يمكن قياس العقل الأدبي إليها، لان هذا معناه جمود الفكر وتحجّره، وهو أحد المزالق التي يجب أن يتنبه لها الناقد الأسلوبي"[٦٩٨].

٦ـ ولما كان على المحلل الأسلوبي أن ينطلق من معيار يمثِّل الأصل الافتراضي قبل طروء مظهر البلاغة عليه، أي من معيار تكون درجة الفن فيه صفرا، فسوف يتردَّى البحث الأسلوبي في حيرة منهجية عامة، إذ أن المعيار في الدرجة الصفر من التعبير" أمر صعب التحديد تقف دون الوصول إليه صعوبات عملية وأخرى موضوعية. فهو يتطلب أن تجمع كل مستويات اللغة وان تدرس دراسة وصفية كاملة، وهو مستبعد، ثم اننا ـ والقول لحمادي صمود ـ حتى في حالة قيامنا بهذا العمل فلن نجد مستوى خاليا تماما من مظاهر التفنن في العبارة ولذلك تضطر إلى المواضعة والاصطلاح والبناء على العرف"[٦٩٩].

ولكن... هذه الأزمات أو الصعوبات، لم تكن لتنفي ما قدّمنا من اشتراط توافر المحلل الأسلوبي على معايير ـ وان كانت افتراضية أو نسبيّة ـ تُعينه في الاهتداء إلى الفعل الأسلوبي داخل النص، لان تحديد الإنزياح، وهو مستقرّ ذلك الفعل وسرّه، يرتهن ـ كما أسلفنا ـ بتعيين ذلك المعيار.

---

[٦٩٨] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص٢٧٦.

[٦٩٩] التفكير البلاغي عند العرب، ص٤٠٣.

وإذا كنا قد حزنا على قناعة بان ثمة صعوبة في تحديد المعيار الذي يقاس الإنزياح في ضوئه، فليس لنا أن ننكر إمكانية وجوده أصلا، إذ لا يمكن تصور لغة موسومة بدون اصل غير موسوم، كما لا يمكن تصور وجود أدب دونما معايير أيديولوجية أو جمالية تنعكس عليها انزياحاته، ولنا ــ هنا ــ أن نساير رولان بارت فيما قرره "انه لا يوجد أدب بدون أخلاق للغة"[٧٠٠]، على أن خرق تلك الأخلاق وعدم احترام تلك المعايير، لم يكن ليمحوها "بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الإصبع عليها ويبرزها بكل جلاء. ذلك أن القاعدة تصير، لتعوّد القارئ عليها وكأنها من طبيعة الأشياء. إلا أنها عندما تخرق تسترعي الانتباه ولا تعود بديهة وتعلن عن نسبيتها أي ارتباطها بنوع معين أو حقبة معينة أو حقل ثقافي. هذا الوعي بالنسبية قد يؤدّي، لا نقول إلى اندثار القاعدة المألوفة، بل إلى ظهور قاعدة جديدة"[٧٠١].

وإذا كان هاجس الإبداع، هو خرق ذلك المعيار الذي هو إجراء استكشافي غايته رصد الإنزياح أو تحديد الأسلوب، فطبيعي- والأمر كذلك- أن يستقطب البحث عنه وتحديده اهتمام الباحثين على النحو الذي تعددت فيها أنماطه وتباينت سبل تحديده.

---

[٧٠٠] درجة الصفر للكتابة، ص٣٢.

[٧٠١] الأدب والغرابة، ص٣٨.

وقد أتاح لنا تتبع ما هو مطروح من الرؤى التحديدية للمعيار إمكانية رصد عدة معايير، تتابعت عليها آراء، في حين انزوت عن مجال الإيمان بها وبجدوى تبنيها آراء أخرى، ومنها:

أولا: (النثر)

اختير النثر بوصفه أصلا ينعكس في ضوئه الإنزياح، فعن طريق مقابلته بالشعر تتكشف لنا ـ على وفق كوهين ـ السمات الحاضرة في كل ما صُنّف ضمن الشعر، والسمات الغائبة عن كل ما صنّف ضمن النثر، وهذا هو هدف الشعرية التي تصبو إلى البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف النص في هذه الخانة أو تلك[٧٠٢].

إن تحديد ما هو نثر عما غير ذلك يصير الحكم فيه مرتهنا بمستعمل اللغة، إذ يكفيه أن يستعمله ـ حسب كوهين ـ بعفوية، ذلك أن ما يريده بالنثر هو الاستعمال، "أي مجموع الأشكال الأكثر رواجا في لغة مجموعة لغوية واحدة حسب الإحصاء"[٧٠٣].

وعلى الرغم من ذلك التحديد يظل هناك مشكل منهاجي يتجلى في اصطفاء نوع محدد من النثر، وهكذا اختير (النثر المكتوب)، ولاسيما ان مبدأ المجانسة بين المعيار والإنزياح يقتضي مقارنة الشعر الذي هو مكتوب بالنثر المكتوب ومع اشتراطٍ أو اقتضاء كهذا، لم تعد العفوية مقياسا كافيا، لان طبيعة الكتابة تتضمن حظّاً، وإنْ كان قليلاً، من الجهد والإعداد، فليس

---

[٧٠٢] انظر بنية اللغة الشعرية، ص١٤.

[٧٠٣] المصدر نفسه، ص٢٢.

ثمة أحد يكتب بعفوية مطلقة، فمجرد شروعه بالكتابة فانه يهتمّ، ولو قليلاً، بالأسلوب، ناهيك عن وجود أنماط عديدة من النثر المكتوب منها النثر الروائي والنثر الصحفي ونثر العالم. فكان لا بد ـ والحالة هذه ـ من انتقاء نمطٍ يتلافى به كوهين ذلك المشكل المنهاجي، فاتّجه ـ بداهة ـ إلى نثر العالم، ذلك انه اقل اهتماما بالأغراض الجمالية مع ان الإنزياح لم يكن منعدماً في لغته[٧٠٤].

وفيما نرى، فان مما يذهب بجدية هذا المعيار الذي اقترحه كوهين، كون نثر العالم لا يعدم انزياحا ـ كما يصرح هو نفسه بذلك ـ فالتمايز بين الشعر والنثر كمي اكثر منه نوعيا لان الفرق بينهما لا يقوم إلا على كثرة الإنزياحات، وقد ينحدر الفرق في هذه الكمية إلى اقل مما يمكن، وقد اخصب كوهين هذا التصور، حين شخص الأسلوب على شكل مستقيم يمثل طرفه الأول (النثر) أو المعيار وهو خال من الإنزياح، أما طرفه الآخر فيمثله الشعر ويكون فيه الإنزياح في أقصى درجات، وتتنوع بينهما أنماط اللغة المستعملة فعليا، حيث يقع الشعر قرب الطرف الاقصى، والنثر العلمي قرب الطرف الآخر، مع ملاحظة عدم انعدام الإنزياح فيه بل دنّوه من الصفر، وبإمكاننا أن نظفر، في مثل هذا النثر، بأقرب نموذج لما يُسمّيه (بارت) بـ(درجة الصفر في الكتابة)، وهذا النمط من النثر هو المعيار[٧٠٥].

---

(٧٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص٢٢-٢٣.

(٧٠٥) انظر: المصدر نفسه، ص٣٣-٣٤.

وإذا افترضنا إمكانية التواضع على أوفاق ينضغط حسبها هذا المعيار في منطقة بعيدة عن الشعر، وإذا لم تكن الفواصل والفوارق غائمة بينهما، فوفق أيِّ اعتبار نعدّ النثر العلمي معيارا، والشعر انزياحا عنه؟ وكيف نستدلّ على ذلك؟ ولِمَ لا يكون العكس؟

لقد ورد مثل هذا التساؤل الذي افترضناه من (تودوروف) ضمن بعض التحفظات التي طرحها لتحول دون التسليم بمعيار كوهين ذاك(٧٠٦).

ولا نعدم نظائر لتصور (تودوروف) هذا، فقد رشّح (جيرار جينيت) وجهة نظر تبنّتْ ما يتعارض والنظر الى الشعر بوصفه ممثِّلا للانزياح، حيث يرى (جينيت): ان الذي يوصف بالإنزياح هو لغة النثر والخطابة، ذلك انهما تعتمدان على الكلمات المتفرقة، وتعزلان بين الدال والمدلول وتميتان حيوية الألفاظ وتجمدان مسمياتها في حين يمثل الشعر العودة إلى نبع اللغة الخلاق والرفض والنسيان لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية(٧٠٧)

وليس في نيّتنا تبنّي وجهة النظر هذه او البناء عليها، ذلك أنها تفتقر ـ فيما نرى ـ إلى الحس المنهاجي، وهي ـ ناهيك عن كونها متناقضة تماما لاستراتيجية نظرية الإنزياح ـ تبدو "غير اجرائية، ولا مقنعة، فضلا عن انها لا تخلو من ادعاء متحذلق"(٧٠٨).

---

(706) The Place of Style in the Structure of the text; Ttzvetan Todorow, in; Literary Style, Asymposiun; Semour Chatman, Oxford University Press, London and New Yourk, 1971,P.

(٧٠٧) انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٣٧٧.

(٧٠٨) مفاهيم الشعرية، ص١١٦.

ولم يسلم هذا المعيار من انتقادات تميّزت بانتحائها ناحية أخرى حيث أطاحت ـ نهائيا ـ بمقولة (الأصل/ الإنزياح) أي (المعيار/ الإنزياح) وجاءت لتبطل (معيارية) النثر بازاء الشعر، فضلا عن اطّراحها للمفاضلة القيمية بينهما.

تلك الانتقادات مارستها شعرية (أبو ديب) الذي عمل على ترصين أسس سابقة عليه، اقترض منها (مبدأ التنظيم) الذي اعتبرته الدراسات اللسانية- ولا سيما تلك التي قام بها رومان ياكوبسن ومريدوه ـ سمة أساسية مميزة للغة الشعر، وحاولت دراسات أخرى ـ أبرزها دراسات لوتمان ـ اكتناه أنماطه المتعددة صوتيا وتركيبيا وإيقاعيا، وأظهرت طغيانها على لغة الشعر، فبعد أن عاينت شعرية أبو ديب مبدأ التنظيم والتناسق هذا، وتمثلته، استطاعت ـ باستخدام مفهوم (الفجوة مسافة التوتر) لفهم فاعليته وتمييز لغة الشعر به ـ أنْ تصف كلا من الشعر والنثر بأنه اصل معياري لانهما سويان متوازيان، وليس ثمة إمكانية ـ لجعل أحدهما أصلا والآخر انزياحا عنه، كما انه لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما، واستطاعت ـ بالأجراء عينه ـ أنْ تلغي مفهوم (الأصل/ الإنزياح) نهائيا، وآذنَتْ بمغيب بعض ما يصادفنا من مشاكل تتعلق بوجداننا مقاطع شعرية في لغة نثرية أو العكس، أو جراء الاضطرار إلى المفاضلة القيمية للشعر على النثر من التصور الخاطئ لعلاقة الأصل بالإنزياح[٧٠٩].

---

[٧٠٩] انظر: في الشعرية، ص٨٤-٨٥.

وبهديٍ من هذا التصور الجديد لابو ديب يمكن للغة الشعر أن توصف "بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وان هذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة مسافة توتر على درجات مختلفة في السعة والشدّة بين اللغة الشعرية واللغة اللا شعرية (ولتكن لغة النثر مثلا)، وان هذه الفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا، وان خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها، أو اصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم. وبهذا التصور تكون القيمة الوحيدة التي يمكن نسبتها لفاعلية التنظيم قيمة موضوعية تمايزية، بمعنى أن قيمتها تستقي من قدرتها على تجسيد بنى فكرية معينة، أو طرق في الرؤيا والإحساس متميزة"[٧١٠].

أما الخطاب العربي الموروث، فلم يكن ــ هو الآخر ــ خليَّ البال من هذا المعيار، فقد ظل تقرّي المنحى الشعري في النص الإبداعي موكولا ــ فيه ــ إلى مقابلته بالنثر الذي جعله ذلك الخطاب أصلا ومرجعا للشعر. فهذا ابن طباطبا ــ وليس هذا سوى مثل ــ يرى أن التمايز بين الشعر والأصل المعياري (النثر) لا يتعدّى (النظم)، فليس الوزن ــ حسبه ــ هو الذي يهب المعيار النثري وجود شعريا، ذلك أن إضفاء هذا الوزن عليه لا يمنحه توهجه الشعري، كما أن إقصاءه عنه لا يُذْهِب عنه ذلك التوهج، ولهذا يجنح ابن طباطبا إلى إغفال ما يضفيه الوزن على الشعر من مظهر فوقي

---

[٧١٠] المصدر نفسه، ص ٨٥-٨٦.

شكلي لا يرى في هجره انتفاء لشعرية الشعر. وقد أوكل إلى تعريفه للشعر الإفضاء بهذا التصور حيث يقول:

"الشعر (...) كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل به عن جهته مَجَّتْهُ الأسماع، وفسد على الذوق. ونَظْمُه معلوم محدود، فمَنْ صَحَّ طبعه وذوقه لم يَحْتَج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يَسْتَغْنِ عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه"[٧١١].

ثمة تظهرات اصطلاحية عديدة، ليس لنا ان نتغاضى عن انفراجها دلاليا عن هذا المعيار، ولكنها ستَرِد في مواضع مناسبة لاحقة، بحكم انتمائها الاصطلاحي إلى معايير أخرى.

ثانيا: (اللغة الأدبية المتداولة السابقة)

ظهر الوعي بهذا المعيار لدى ليوسبتزر في أسلوبيته التي جعلت الإنزياح ضمن سياق تاريخي زماني (تعاقبي)، وبَنَتْه على المقابلة بين ما هو موسوم من الكلام وغير موسوم، أي بين موسوم الكلام ذي الشحنة الأسلوبية، والكلام المتعارف المتراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ

---

[٧١١] عيار الشعر، ص٣-٤.

الأدب. فالمعيار ـ عنده ـ هو الكلام الأدبي المتداول في الآثار الأدبية السابقة[712]

إن الإيمان بجدوى هذا المعيار يوقفنا على علّة فُقْدَانِ بعض النصوص الأدبية شحنتها الأسلوبية مع توافرها على انزياحات، ذلك أن تواتر تلك الإنزياحات يستهلك قيمتها ويفقدها أَلَقَها وفرادتها، فتتنزّل في منزلة المعيار الذي في ضوئه تقاس الإنزياحات اللاحقة لها، والتي تستطيع أن تعصف بالقوالب التي سطّرتْها سالفاتُها في النصوص التي سبقتها في التداول.

كان يمكن لهذه الإيمان أن يكون مُسْعفا لفضّ بعض الصعوبات الاجرائية، لولا بعض اعتراضات لم ينجُ منها هو الآخر، وسنبني أول الاعتراضات على صيغةٍ كوهينية استتبّتْ في نظريته عن الإنزياح هي "كل لغة أدبية هي لغة مؤسلبة"[713].

إن تسخير هذه المقولة ـ هنا ـ يزري بهذا المعيار، فليس بناجع ولا مجد أن نعوّل في تعيين الإنزياح على مقاربة نص مؤسلَب هو الآخر، إذ يفترض ـ كيما نكشف فرادة ذلك النص أو تغايره عن النص النمط ـ أن يتجرد هذا الأخير من أي شكل من أشكال الإنزياح، كي يُبرِّز غيابُها هنا حضورَها في النص المنزاح، وهكذا يرتهن الاستكشاف أو التعيين بجدلية الحضور والغياب.

---

[712] انظر: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٧٤-٧٥.

[713] بنية اللغة الشعرية، ص١١٧.

وإذا ما انتفعنا من المسلمة الراتبة التي ترى أن المستوى الأدبي للغة ليس أدبيا محضا، أي انه يحتوي ـ وبنسب كبيرة ـ على المستوى العادي لتلك اللغة(٧١٤)، إذ ليس ثمة ما يمكن تسميته بـ (نقاء النوع)، فإننا سنكفّ عن اتخاذ المستوى الأدبي المتداول معيارا، ذلك أن تغلغل المستوى العادي فيه، يعني أننا سنكون بازاء اكثر من معيار في مواجهة النص المدروس، وهذا ما يجعل تحديد الإنزياح ـ والحالة هذه ـ عرضة للإخفاق، ذلك انه سيبرز انزياحات كثيرة لمجرد أنها مارقة عن المستوى العادي، في حين سيغفل انزياحات أخرى، لا لشيء إلاّ لانّ المستوى الأدبي المتداول قد اشتمل عليها.

ثمة اعتراض آخر، يتمثّل في صعوبة الإحاطة بالكلام الأدبي المتراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ الادب، حسبما يقتضي هذا المعيار، ويتمثل ـ أيضا ـ في استحالة رصد الإنزياحات في كل ذلك النتاج وعبر عصوره، لبناء أنموذج نمطي افتراضي هو ما يسمى معيار (الكلام الأدبي المتداول)، وحين يتعسر على الاستقراء الحصْر الشامل والتبويب الدقيق، ويظل الإحصاء عاجزا عن أن يمثل كل الإنزياحات فيه، فان الباحث ينزلق ـ في محاولة لدرء تلك الصعوبة وتلك الاستجابة ـ إلى مغبّة النزعة الانتقائية، وفي ذلك ما فيه من تناقض مع المنطلق المبدئي لهذا المعيار.

وعلى افتراض تيسّر إمكانية وجود هذا المعيار الذي سنعول عليه في تعيين انزياحات النص بمقابلته بالمعيار، فان تلك المقابلة ستفلت من

---

(714) Lingutstics and Literature, An Introdution to Stylistios:R.Chapman, London, 1974, p.13.

رقابتها الإنزياحات المتشابهة بين النص والمعيار، وستعنى برصد انزياحات النصّ مما لا شبيه لها في الجهاز المعياري، أي في الكلام الأدبي المتداول. وهذه الإنزياحات المارقة عن هذا المعيار، مـا إن تـشيع فـي التـداول وتستهلك، حتى تتراجع شعريتها وتنتفي خصوصيتها وفرادتها، لتغـدو ــ إذاك ــ بمثابة معيار لنصوص لاحقة، أي أن هذا المعيار المقترح هنا، أمـا أن يكون انزياحا مفارقا ومباينا للانزياحـات المتداولـة أو انزياحـا عـن الإنزياح نفسه.

ويمكن تحسّس بوادر مثل هذا التصور في نظرية الإعجاز عند العـرب التي تبنت فكرة أن مما يمتاز به القرآن الكريم من غيره من الكلام البشري ــ بما فيه الكلام الأدبي ــ كونه خروجا على الخروج نفسه[٧١٥]

ومحصّل الرأي الذي يجود به التصور الآنف عن المعيار، أن الإنزياح لا يلبث ــ جراء التداول ــ أن يتحول إلى معيار، ولا يمر هـذا الـرأي دون انبثاق رأي مضاد له، فريفاتير يضرب صفحا عنه، بل يدعو إلى مناهضته، لان من الصعوبة تنزيل ذلك الإنزياح منزلة المعيار، ومن الصعوبة، أيـضا ــ على وفق ريفاتير ــ "وصفه وضبطه، وهو على كل أمر محدود الفاعلية غير مفيد للإحاطة بالآليات التي تجعل البنية اللغوية بنية أسلوبية"[٧١٦]، وهو ــ على وفقه أيضا ــ "مقياس غير قار ومغلط، لانه لا يقي من الخلط بـين

---

[٧١٥] انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص٣٣١.

[٧١٦] الوجه والقفا، ص١٤٧.

الفعل الأسلوبي المقصود الواعي، و الخطأ أو الفعل الذي يأتيه الإنسان بالتعود"[٧١٧]

لنا أن نستنبت مثل هذه الدلالة في منظومة التنظير العربي للأشكال الخلافي الدائر حول الحقيقة والمجاز، إذ تفضي بعض تجلياته بالصيغة الآتية التي تلقانا عند ابن جني: "إن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"[٧١٨]، فالمجاز الذي هو الطرف المنزاح عن الأصل الذي هو الحقيقة، يتنزل ـ على وفق هذه الصيغة ـ منزلة الحقيقة بفضل الشيوع والاستهلاك.

لقد تبنّى وجهة النظر هذه، اتباع ومريدون، منهم: الزمخشري، فعبّر عنها بقوله: "إن من المجاز ما غلب في الاستعمال حتى لحق بالحقائق"[٧١٩].

وبتعبير آخر: انّ المجاز المنبثق عن حقيقةٍ ما يُجْعَل بمثابة حقبقة لمجازٍ لاحِقٍ أي انّ الإنزياح عن الأصل المعياري يعامل ـ جراء التداول ـ معاملة اصل معياري جديد لانزياح آخر لاحق له.

وإذا كان قد غُمَّتْ على بعض القدامى ـ بازاء بعض المجازات ـ رؤيةُ الأصل الحقيقي لها، وهو اصل افتراضي بطبيعة الحال، فَجَعَلَ يُصرّح بانّ

---

(٧١٧) المصدر نفسه، ص١٤٩.

(٧١٨) الخصائص، ج٢، ص٤٤٧.

(٧١٩) الكشاف،ج٤، ص٣١.

من المجازات ما لا حقائق لها[٧٢٠]، فان ذلك لا يعني ــ بحال ــ نكران الخطاب القديم لمسلّمةٍ نظرية هي أن (لا بد لكل مجاز من حقيقة)[٧٢١].

إن ربط تلك المسلمة، بما يمعن المقتبسان السابقان في إظهاره، يؤدي إلى الإيمان بعدم وجود مجاز مطلق، ذلك أن هويته (المجازية) ترتهن بعدم شيوعه على نحو يحيله إلى اصل (معياري) أو حقيقة لمجاز آخر. وهكذا فان المعيار الذي هو انزياح لا يكون مطلقا.

إن هذا التصور الموروث يشكل مهادا فكريا لمفهوم تلبسه النظريات المعاصرة عن الإنزياح، فها هي أصداؤه تتجاوب عند سبتزر، فليس الإنزياح عنده مطلقا يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة، وكل مرة و إنما هو انزياح "قد يصبح غداً استعمالا عاديا، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها. يقول ستاروبنسكي: ليس الأسلوب عند سبتزر فرديا بحتا، لا ولا هو بالكلي المحض، لكنه فردي في طريقه إلى الكلية، وكلي يعتزل ليحيل إلى حرية فردية"[٧٢٢].

ثالثا: (اللغة العادية) أو (الاستعمال الشائع)

تضافرت على تبني هذا المعيار آراء كثيرة، وقد مُورِس تحت مرادفات العادي أو الشائع، منها مثلا: اللغة الجارية، ولغة الحديث اليومي، والكلام

---

[٧٢٠] انظر:سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٨٩ ١٩٦٩، ص٢٦.

[٧٢١] انظر: كتاب الصناعتين، ص٢٧٠، والمثل السائر، ج١،ص١١٠.

[٧٢٢] الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، ص٨٦.

غير الادبي، والعرف اللغوي، واللغة اليومية والاستعمال الطبيعي أو المألوف، والكلام العادي، واللغة أو الكلام أو الوسط الشائع، واللغة الاعتيادية، الخ...

وإذا كان هذا المعيار قد اكتسب ـ نسبيا ـ طابع الشيوع بفعل كثرة اتباعه ومريديه، فان تعثّرا أو تردّدا سيصحبه، جراء انتقادات ووجه بها سترد في موضع آت.

صادف هذا المعيار حظوة عند الشكلانيين الروس، فطفقوا يقيسون اللغة الشعرية بلغة الحديث اليومي[٧٢٣]، بوصف هذه الأخيرة ـ حسبهم ـ أصلا يقاس في ضوئه انزياح اللغة الشعرية. ثم لم تلبث مدرسة براغ أن بسطته للدراسة على نحو جعل البعض ينسب إليهم اقتراح فكرة كون الشعر ينتهك ـ على نحو متميز ـ معيار اللغة اليومية[٧٢٤].

وإذا كانت فواصل التفريق دقيقة و مضبّبة بين الأصل المعياري ـ أي اصل كان ـ وما ينزاح عنه، فان ذلك لم يمنع باحثا مثل (روجر فاولر) (Roger Vawler) من التصريح بان هذا الأصل ـ وهو عنده الاستعمال الطبيعي أو المألوف ـ "هو القاعدة الأساس للغة، وان للأدب امتياز خرق القواعد ـ الجوازات الشعرية ـ وانه ينتعش عن طريق استغلال

---

[٧٢٣] انظر:تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية للشعر، ص٣٦.

[724]Adictionary of the Stylistics,(Deviation).

الخصوصيات الشكلية لينتج تجميعات مجفلة للمفردات وخروجا على الاستعمالات القواعدية المألوفة"[٧٢٥]

وقبل شروع كوهين بمواجهة (سعة) مفهوم الإنزياح و (عموميته)، وقبل محاولته تخصيصه وذلك بالتساؤل عن علة كونه جماليا في بعض أنواعه وغير جمالي في البعض الآخر، فقد سلم بان الأسلوب انزياح عن معيار ما، أي انه خطأ ولكنه (خطأ مقصود)[٧٢٦]. وحين نقارب ما بين هذا التعريف وصيغة أخرى رائجة، يَرى فيها ان الأسلوب"هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف"[٧٢٧]، نلحظ عنده الجري وراء هذا المعيار الذي هو – تأسيسا على تلك (المقاربة) – (الشائع) أو (العادي) أو (العام المألوف).

اتخذ هذا المعيار موضعا له في الخطاب العربي، ايضا، وطبقا لآراء شكري عياد، فان اللغة الجارية هي المعيار في كل دراسة اسلوبية، ولم يكن ليحصر تلك اللغة في لغة الحديث، لأنها – حسبه – " صورة ذهنية مجردة، خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة – هي – إن شئت – اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا للمرة الأولى (...) [هي] لغة افتراضية، قد لا نتمكن من الحصول على نماذج واقعية كافية منها لكي نقوم بتحليلها بطريقة

---

(٧٢٥) نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ص٨٧–٨٨.

(٧٢٦) انظر:بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

(٧٢٧) المصدر نفسه، ص١٥.

استقرائية، ولكنها، على كل حال، هي البديل الوحيد لافتراض آخر غير عملي مطلقا، وهو اننا لا نملك لغة واحدة بل مجموعة أعراف لغوية يمكننا، في احسن تقدير، أن نعدها أسرة لغوية"[٧٢٨].

وليس لنا اكتشاف الإنزياحات التي يرتكبها الشاعر ما لم نستطع — على وفق عياد — أن نقيسها بمعيار اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه[٧٢٩]، وإزاء هذا ستتبلور مشكلة تطبيقية على صعيد التعامل مع نصوص إبداعية غير معاصرة لنا، تتجسد في عدم الحيلولة دون انبثاق مثل هذه المُساءلات:

هل سنقارب تلك النصوص بمعيار الاستعمال الشائع في عصرنا الراهن؟، ام بمعيار مستوى اللغة الجارية في العصر الذي تنتمي إليه تلك النصوص؟ وإذا كان ليس ثمة ريب في مقاربة الخيار الثاني أي اللغة الجارية وقتذاك، فهل يتيسر توافره أو الوقوف عليه؟ وإذا توافرنا عليه — فرضا — فهل سنكون — إنْ رُمْنا مقابلته مع تلك النصوص — خليّي البال من وعينا اللغوي المعاصر؟

كيف سيتلافى هذا المعيار خلله؟ وهل سيفقد — من دون تلافيه — فاعليته الإجرائية؟

استنادا إلى اوستن واريـن ورينيه ويليك، فان على الدراسات الأسلوبية- كيما تتجاوز النواحي الانطباعية - أن تتعرف عن كثب على

---

[٧٢٨] اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٦.

[٧٢٩] انظر:مدخل الى علم الاسلوب، ص٦٧.

كلام الطبقات الاجتماعية في الأزمنة الغابرة أي معرفة الكلام الشائع واللغات الاجتماعية المختلفة في ذلك العصر. وهكذا فأن النص إذا كان معاصرا لنا فإننا سنلوذ ــ وبشكل غريزي وبسيط ــ إلى مستوى اللغة العادية الذي يستقي من الاستعمال اليومي الراهن بوصفه معيارا نعارض به نظام اللغة في النص لاكتشاف الإنزياحات. أما في قراءة النص القديم، فإننا سنحتاج إلى إسكات وعينا اللغوي الحديث وتناسي رواسب التداعيات الحديثة والاعتماد بشكل كلي على وسيلة ملائمة هي (إعادة البناء التاريخي) للغة الدارجة في عصر النص نفسه[٧٣٠].

ثمة رضى لدى باحثين محدثين بهذا الإجراء الذي يقي المعيار مما يترصّده من مزالق، حين يقاس انزياح النص إلى ما يعاصره من استعمال شائع ولما كان ذلك المعيار عرضة لعملية التطور التي ستطال النص الإبداعي أيضا، وإذا كان هذا الإجراء قائما ناجعا مع اللغات الأوربية الحديثة بما هو معروف عنها من قصر عمرها و إمكانية تدوين قواعدها ومتابعة التطور في حيواتها، فان الأمر مع اللغة العربية، مختلف تماما، بما هو معروف عنها من طول عمرها وتعدد مستوياتها، وعسير أيضا، لان تصوّر اللغويين العرب للمعيار أو النمط ــ في جانب الإعراب والتركيب في الأقل ــ قد توقّف عند حدود زمن معين، معنى ذلك ان حدّة الخلف بين النمط المتصور هذا والآثار المستحدثة الحريصة على تحقيق الإنزياح

---

[٧٣٠] انظر: نظرية الأدب، ص٢٣٧. وقد تبنى الدكتور صلاح فضل هذا التصور دون الإشارة إلى مصدره، انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٥٤.

ستزداد على نحوٍ يجعل الفارق يتعاظم بمرور الزمن بين النمط والإنزيــاح عنه[٧٣١].

ثم ان هذا المعيار لم يكن بمنأى عن انتقادات باتت نوعا مــن القــدح جوبه به في دراسات عديدة، فتودوروف يرى أن اللغة الاعتيادية اليوميــة ليست معيارية قط، لأنها مصبٌّ لآلاف من المعايير[٧٣٢].

ولنا أن نتلمس لا جدوى هذا المعيار عند ياكوبسن الذي تسلح تصوره بإيمان نظري هو أن الوظيفة الشعرية موجودة في كل رسالة مهما كانــت غايتها وبتفاوت بين درجتها من رسالة لأخرى، وتأسيسا على هذا، فهــي موجودة في اللغة العادية التي تهيمن عليها الوظيفة التواصلية على خلاف مع من يرى أن الوظيفة الشعرية هذه تكون في تلك اللغــة فــي الدرجــة الصفر[٧٣٣].

نقول: ان الوسيلة الكشفية التي يراد منها أن تكون معيــارا لا بــد أن تكون في الدرجة الصفر من الفعل الذي يراد تعيينه أو تحديده، وكما ســبق أن ألــمحنا، انه يفترض أن يتجرد المعيــار ـ كيمــا يكــون دقيقــا فــي استكشافه للانزياح وتحديده ـ من أي شكل من أشكال الإنزياح كي يبــرز غيابها فيه حضورها في النص المنزاح.

وإذا ظفرنا بإيمان قارئنا بوجهة النظر هذه، فانه سينتهي إلى أن مــا هو مطروح في تصور ياكوبسن عن اللغة العادية، يزري بمعياريتها ـ فيما

---

[٧٣١] انظر: نظرية اللغة في النقد العربي، ص٥٢٠.

[732]The Place of Style in the Structure of the text.

[٧٣٣] انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص١٥٦-١٥٧.

نرى ـ لان المتمعن في تلك اللغة بوسعه أن يصطدم باستعمالها للأدوات الشعرية النمطية، الأمر الذي يجعل الحد الفاصل بين الأثر الشعري والآثار غير الشعرية بما فيها اللغة العادية، اقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين[٧٣٤].

إن (اللغة العادية)، إذن، لا تعدم انزياحا ما فيها، فليس الإنزياح مقصورا على اللغة الشعرية، فهو يوجد في لغة الإعلانات ـ مثلا، وهو اثر غير شعري ـ بوصفه وسيلة لشد الانتباه إليه[٧٣٥]. وهذا أمر لا يتفق مع وجهة النظر السابقة مما يطيح بمعيارية اللغة العادية.

ثمة آراء أخرى ارتابت في شأن نمطية هذا المعيار ومثاليته أو صورته الافتراضية المثلى التي أودع في وعائها ذلك المعيار، ومنها: ما يعتقد به عبد الحكيم راضي من" عدم وجود المستوى العادي ـ غالبا ـ بما يتصف به من المثالية والجريان على القاعدة. وبذلك ينهار وجود المستوى المثالي- بالشكل الذي تصوروه - من أساسه، إذ أننا ـ والكلام لعبد الحكيم راضي ـ لا نعترف بأي تصور وراء اللغة الفعلية، ولا نقف إلا عند ما يمكن أن نحسه في واقع الاستعمال، وما نحسه ليست فيه دائما هذه المثالية المدعاة"[٧٣٦]، ثم ان اللغة تتأبّى ـ على وفقه أيضا ـ "على كل محاولة

---

[٧٣٤] انظر: قضايا الشعرية، ص١١١٠.

[735] Adictionary of the Stylistics,(Deviation).

[٧٣٦] نظرية اللغة في النقد العربي، ص٥١١-٥١٢.

لفرض النمطية عليها سواء تحت إلحاح المقولات المنطقية أو الفلسفية أو غيرها"[٧٣٧].

إن ثمة حضورا بيّنا في منظومة الخطاب العربي القديم لمعيار اللغة العادية والاستعمال الشائع هذا، حيث انضوى خلف اصطلاحات ومفاهيم عديدة، وبموجب هذا المعيار النمطي كانوا يشخّصون ما يَمْثُل في النص المنزاح من انتهاكات تفصم مواثيق السّنن المستعملة وتعصف بقالب العادة او منوالها. ولو قمنا بانتقاء حفنة من ذلك الإرث، تكون قادرة على أن تَمثّل الثيمات المعاصرة للمصطلح، فسيلقانا مصطلحا (العرف) و (العادة) عند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) دالا بهما على الخروج عن مذهب الشعراء والإتيان بما ليس في المادة والطبع[٧٣٨].

وسيلقانا مصطلح (الاستعمال والعادة) متلبِّسا التصور المطروح آنفا، في قول القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): "كان بعض أصحابنا يجاريني أبيات أبعَدَ أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حدّ الاستعمال والعادة"[٧٣٩].

وتشرّب المفهوم ذاته أبو القاسم الآمدي (٣٧٠هـ) في نقده لأبي تمام الذي "عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة"[٧٤٠].

---

[٧٣٧] المصدر نفسه، ص٥١٢.

[٧٣٨] انظر:نقد الشعر، ص٢٤٤.

[٧٣٩] الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٤٢٩.

[٧٤٠] الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الآمدي، تحقيق احمد الصقر، دار المعارف، مصر ط٢، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م، ج١، ص٢٣.

ولهذا المعيار، عند ابن جني، تجلّيات كثيرة، منها: العادة والعرف، فبمقارنة تشعر بهما يُتاح التوافر على مواضعات الخلق الإبداعي في النص الشعري، ولنذكر ـ على وجه الخصوص ـ تعليقه على بيت ذي الرمة:

ورملٍ كأوراك العذارى قطعتُهُ إذا ألبستْهُ المظلمات الحنادس

"أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعا والفرع أصلا، وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبّه أعجاز النساء بكثبان الانقاء (...) فقلب ذو الرمة العادة والعرف في هذا، فشبه كثبان الانقاء بأعجاز النساء"[٧٤١].

ومن تلك التجليات، عنده، أيضا العادات الكلامية[٧٤٢]، ومخالفة الجمهور[٧٤٣]، ونقض العادة[٧٤٤].

ولنا أن نرصد تجليات أخرى لهذا المعيار عند الباقلاني (٤٠٣هـ)، في إعجازه، منها (المعهود) و(المألوف) و(الكلام المعتاد)، فهو يقول:

"إن نظم القران على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومُباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد"[٧٤٥]

---

[٧٤١] الخصائص، ج١، ص٣٠٠ـ ٣٠٢.

[٧٤٢] انظر: المحتسب، ج١، ص٨٥، والتنبيه، ص٦٣٢.

[٧٤٣] انظر:سر صناعة الإعراب، ج١، ص٤٢٧.

[٧٤٤] انظر: الخصائص، ج٢، ص٢١٤.

[٧٤٥] إعجاز القران، ص٥١-٥٢.

ويمكننا رصد هذا المعيار ـ أيضا ـ عند ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) تحت مقولتين، هما: (المتعارف) و(العادة) في مثل قوله الذي يعرّض فيه بهذا البيت

وخالٍ على خدّيك يبدو كأنه   سنا البدر في دعجاء بادٍ دجونها

ناسباً إياه إلى رديء التشبيه "لان الخدود بيض والمتعارف أن يكون الخال اسود، فتشبيه الخدود بالليل، والخال بضوء البدر تشبيه ناقض للعادة"[٧٤٦].

وعلى الشاكلة ذاتها، يتنزل هذا المعيار عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في مسمّى هو (العرف)، فبعد أن يورد النابغة:

فانّك كالليل الذي هو مدركي   وإنْ خلت أن المنتأى عنك واسع

يقول: إن العرف لم يجْرِ بانْ يجعل الممدوح ليلا هكذا، أي انّه يقصد ان استعارة الليل هي لمن يقصد وصفه بالسواد والمظلمة[٧٤٧].

أما مسمّاه عند ابن رشد (٥٩٥هـ) فهو (العادة)، ونتمثّل له بقوله: "والتعبيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة..."[٧٤٨].

ولنا أن نعدّ معيار (متعارف الأوساط) عند السكاكي (٦٢٦هـ)، تجلّيا ناضجا لبنية المعيار المفهومية الحديثة، ولا سيما في قوله:

---

[٧٤٦] سر الفصاحة، ص٢٤٥.

[٧٤٧] انظر أسرار البلاغة، ص٢٢٦.

[٧٤٨] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٤٣.

"أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيّين لا يتيسّر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي مثل جعل كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم ولا بدّ من الاعتراف بذلك مقيسا عليه ولنسمِّه متعارف الأوساط، وانه في باب البلاغة لا يحمد ولا يذمّ، فالإيجاز هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط، والإطناب هو أداؤه بأكثر من عباراتهم"[٧٤٩].

وعبْر احتشاد المصطلحات والتسميات هذه، نلحظ بوضوح غلبةَ الميل إلى هذا المعيار الذي تتابع عليه كثيرون، وان الغلبة والتتابع هذين لم يحولا دون انبثاق رأى معاصر يناهض فكرة(متعارف الأوساط) عند السكاكي بوصفها معيارا، فشكري عياد ـ مثلا ـ يرفض هذا ويرى عدم صلاحيته للشعر، ذلك أننا في الشعر لا يمكن ـ فيما يرى ـ أن نتكلم عن (متعارف للأوساط) لان الأوساط لا يتخاطبون بالشعر[٧٥٠].

إن رفض عياد هذا عرضة للنقض، ذلك انه لم يُغذَّ بحجّة منطقية، فضلا عن تسرّب الوهم إلى فهمه لمعياريّة (متعارف الأوساط)، ذلك أنّ هذا المعيار ـ وكأيٍّ معيار آخر ـ كيما يصلح بوصفه معيارا، وكيما يكتسب صلاحية إجرائية مع الشعر، لا يشترط فيه أن يكون هو نفسه شعرا، فمتعارف الأوساط هو عادي الاستعمال ومألوفه أو هو العرف النثري

---

[٧٤٩] مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٣٥٦هـ ـ ١٩٧٣م، ص١٣١.

[٧٥٠] انظر: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص١١٢.

السائد، ولا يمنع هذا من اتخاذه معياراً يُقاس في ضوئه انزياح الشعر، فليس ثمة إلزام منهجي يوجب انتساب المعيار المستخدم مع الشعر، إلى الشعر أيضا.

وممن أسفرت مقولاتهم عن مثل هذا المعيار، القرطاجني (٦٨٤هـ)، حيث نظفر عنده بسمّى هو (محض التكلم) وهو مرادف لهذا المعيار لانغلاقه على مدلول يتماهن فيه معه، كما يوضع هذا المقتبس الآتي:

"فلم يوجد في شعراء المشرق المتأخرين، منذ مائتي عام، من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ علم الكلام في أحكام مواضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن منهج الشعر ودخلوا في محض التكلّم"[٧٥١].

رابعا: (النظام اللغوي) أو (اللغة المحايدة)

ثمة مواضعات يسطّرها نظام اللغة ونحوها في اصل الوضع ثم لا يلبث الاستخدام أنْ يفلت من رقابة ذلك المعيار. إنّ ذلك الانفلات لا يكون على نحو سائر، فثمة ضوابط تحفّ به ليس له إلا أن يرضخ لها، وإلا خرج ذلك الاستخدام إلى حيز الخطأ أو الإحالة أو اللامعقول أو الهذيان...

إن الخرق الذي يصيب اللغة في النصوص الإبداعية هو خرق جمالي لمثالية النظام اللغوي في اصل وضعه، فالخرق لا يصوغ قطيعة مع ذلك النظام، ولكنه ينحرف عنه انحرافا مسوّغا.

---

[٧٥١] منهاج البلغاء، ص٩٦.

هذا يعني ان التوافر على المواضعات التي فرضـــها الأصـــل اللغـــوي، يعيننا على الإحاطة بأشكال الإنزياحات التي يفرزها التصدّع الجمالي الـــذي تُجابه به تلك المواضعات في الاستخدام الإبداعي للغة.

وارتكازا على تصور كهذا، فان اللبنة الأولى في البناء تكمن في معرفة البناء اللغوي، فليس لنا ــ طبقا لتصوّر صمود ــ أن نحدّد هندسة المباني، ولا أن نرصد النواميس الخفية المتحكمة في الفعل اللغوي من جهة الخطـــأ والصواب: دون عملية (تقنين) تلك اللغة، والوقوف على نظامها ونحوهـــا، "فالنحو يمدّنا بالمعيار الضابط للسلوك اللغوي الجمالي، وعلى أساس ذلـــك المعيار تنكشف مظاهر الخروج، عن السنن، المترتّبة عن السلوك الفردي. ولما كانت تلك المادة اللغوية التي تهمّ البلاغي مادة عُدِلَ بها عن الطريقـــة العادية في الأداء والبناء تطلب درسها واستصفاء خصائصها معرفة الـــنمط الأصلي لقياس درجة العدول. فالنحو قوانين عامة والبلاغة ممارسة فردية تنبني في جوهرها على اغتصاب تلك القوانين. ولا يتسنّى ضبط مواضعات الخاص إلا من زاوية القانون العام"[٧٥٢].

وحتى يكون هذا المعيار مثمراً، وصالحا لتجلية الإنزياحات، فان عليـــه الحفر عند الجذور، واستنطاق الأصول، للإحاطة بتلـــك المـــادة اللغويـــة، وحصر مواضعاتها على نحو لا يغفل معه أيّاً من المرجعيات التي تحـــدّرت عنها أشكال الإنزياحات تلك. ولا يخفى ما يُرى فـــي هـــذا الاشـــتراط مـــن

---

[٧٥٢] التفكير البلاغي عند العرب، ص٦٠٦.

استحالة تحقّق، فضلا عن صعوبة التكهّن ببعض الأصول الغائرة التي عليه الوقوف عندها، كيما يضمن لنفسه شمولية إجرائية ونتائج غير مغلوطة.

ولا نريد أن نؤكّد ان (مثالية) أي معيار، أو(افتراضية) – كما هو الحال هنا – لا تقودنا – بحال – إلى الريبة في أمر جدواه، مادام عرف المقايسة أو المقارنة بين (النص/النمط) أو المعيار و (النص المنزاح) لا يعدّ تلك المثالية نقيصة شائنة، ذلك أن المعيار في هذا العرف ـ وعلى وفق بعض الدارسين ـ أمّا أن يكون متعيّنا، فتكون المقارنة ـ إذاك ـ مقارنة صريحة explicit comparison، أو يكون غائبا أو غير متعيّن، فتكون المقارنة ضمنية implicit comparsion، والنوع الثاني هذا الشائع في نقدنا القديم، حيث تتشكل فيه (ملامح) النمط المعياري المقابل، طبقا لخبرة الدارس وتمرّسه بالنصوص[٧٥٣].

لقد استخدم الإنزياح (deviation) في نظرية النحو التوليدي التحويلي ليشير إلى أية وحدة لا تكون نحوية (not grammtical)، أو إلى أية صيغة غير منطقية أو معتلة لا تنسجم مع أعراف اللغة أو نظامها[٧٥٤]. وهكذا، فقد تجاوبت تلك النظرية مع هذا المعيار بدلالة المعطيات النظرية المنبثقة عنها التي تتجلى في وقوفها في اللغة على مستويين هما البنية السطحية (surface structure) والبنية العميقة (deep structure).

-[٧٥٣] انظرا: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، ص٢٨.

[754]Adicticnary of Stylistics, (Deviation).

لقد ترددت أصداء هذا المعيار عند بعض دعاته: مـــن مثـــل (أولمـــان) (Ullman) الذي تبنى مفهوم (الجمل النووية) الذي، طبقا لـــه، يمكـــن رد النص إلى جمل" تتميز بشكلها البسيط الشديد الفعالية الخالي مـــن الأفعـــال والصيغ المركبة ويمكن تحويل أية جملة في أية لغة إلى جمل نووية بقلب عملياتها الاشتقاقية، وإلغاء كل تحولاتها الاختيارية"[٧٥٥].

إن رد النص إلى جمل نووية، هو إجراء استكـــشافي لفحـــص آليـــات التغيير التي طرأت على تلك الجمل لتُحليها إلى نص إبداعي.

إن تطبيق هذا المنهج، وإنْ أفضى ــ حسب صلاح فضل ــ إلى تحديـــد الفوارق الأسلوبية المهمة بمقولات نحوية مع بذل مجهود محدود، فانه عد إجراء مصطنعاً" إلى حدٍّ ما، وان النظرية التي يعتمد عليها هذا الإجـــراء لا توضح بأية حال العمليات الهامة التي تتم عند توليد النص وإبداعه، ولهذا ينبغي أن نتحفّظ في افتراضاتنا فلا نظن أن المؤلف يطبق بشكل واع عنـــد كتابة نص عمليات التحرك الاختياري"[٧٥٦].

وبظهور التمييز الواضح بين البنيتين العميقة والسطحية للنص، ذلـــك التمييز المنبثق على مهاد صياغة جومسكي (Noam Chomsky) الجديـــدة للنحو التوليدي التحويلي عام (١٩٦٥)، فقد تخلّت الجمل النوويـــة عـــن مكانها للبنية العميقة المشتركة، فلم تعد لتلك الجمل أهمية فـــي الـــصياغة الجديدة هذه، وباتت البنية العميقة أساســـا دقيقـــا مـــضبوطا للإمكانيـــات

---

(٧٥٥) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٨٦.

(٧٥٦) المصدر نفسه، ص٨٨.

التحويلية، وبهذه التعديلات، تلافت نظرية (اولمان) الأسلوبية نقط ضعفها تلك[٧٥٧].

إن التَمييز بين البنيتين العميقة والسطحية هو جوهر نظرية النحو التوليدي التحويلي، فالبنية العميقة تمثل ـ طبقا لهذا التمييز ـ "الصورة المثالية الكاملة للجملة كما تحددها شرائط الصحّة النحوية، ولا تظهر هذه البنية ولا يلفظ بها، و إنما هي تكوين تقديري يحمل معنى الجملة وصورتها المثالية من الناحية التركيبية والدلالية. أما البنية الظاهرة أو السطحية فهي الصورة الفعلية المحسوسة للجملة، وهي محوّلة عن البنية العميقة، ولا تعتبر جملنان مثل: (علي ذاكر درسه) (ذاكر علي درسه) جملتين إلا من زاوية البنية السطحية، في الوقت الذي تعودان فيه إلى البنية عميقة واحدة هي الأساس"[٧٥٨].

وهكذا كان ذلك الوعي النظري مواتيا لأنْ يتّخذ (ثورن) (G.F.Thorne)- وهو أحد اتباع جومسكي- البنية العميقة معيارا لتعيين الإنزياح، لم يحظ هذا الاقتراح بتأييد مطلق، ذلك أن تعيين الإنزياح في النص يرتهن ـ طبقا لتصور شكري عياد ـ بالاستعمال، وليس ببنية افتراضية ذهنية كالبنية العميقة التي ليس لها علاقة بذلك الاستعمال[٧٥٩].

---

[٧٥٧] انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص٨٨.

[٧٥٨] نظرية اللغة في النقد العربي، ص٤٨٨.

[٧٥٩] انظر:اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٣.

وليس لنا أن نخفي ضيقنا من اعتراض عياد هذا، فقد أسلفنا آنفـــا، أن افتراضية أي معيار لا تشينه ــ بحال ما ــ فضلا عن ان حجّته تلــك مــن الدعاوى التي إنْ صحّتْ فإنها تنقض ما سلّم به عياد نفسه مــن ان اللغــة الجارية هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، مع أن تلــك اللغــة ــ حــسب رأيه، أيضا ــ هي "صورة ذهنية مجردة"[٧٦٠]

فكيف يرتضي تلك الصفة لمعياره، ويعطّل معيار غيره لمجرّد انه اتّــشع بالصفة ذاتها؟

وثمة اقتراح آخر تقدم به (سول سابورتا) (Sol Saporta) ـ. وهو من اتباع جومسكي، أيضا ــ يذهب فيه إلى أنّ الإنزياح تتفاوت درجتــه بــين جملة وأخرى تبعا لنوع النحوية التــي تخالفهــا هــذه الجملــة أو تلــك، فــ"الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في ذلك النحو تكون اقل نحوية، ومــن ثم اكثر انحرافا، من تلك التي تخالف قاعدة اكثر تخصيصا، وبناء على ذلك فجملة مثل (أنت أمس) أشدّ انحرافا من (الأشــجار تمهــس) لان الأولــى خالفت قاعدة أصلية، وهي الإخبار عن شخص بوصف، فأخبرت عنه باسم زمان، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية، وهي أن الهمس فعل يــسند إلــى العقلاء، لا إلى النبات"[٧٦١].

وهذا الاقتراح قابل للردّ، بحكم إغفاله للسياق الــذي يحــفّ بالجملــة، وموضع القدح فيه انه ــ على وفق تصور شكري عياد ــ "يلغــي تــأثير

---

[٧٦٠] المصدر نفسه، ص٨٦.

[٧٦١] المصدر :فسه، ص٨٣.

السياق الشارجي على السياق اللغوي، فكون إحدى الجملتين اشد انحرافـا من الأخرى مرتبط بالمعنى والمعنى مرتبط بالسياق الخارجي أو المناسبة، إلى درجةٍ حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئا واحد (...) فلو قـال شخص لآخر: (أنت أمس)، يريد انه ينتمي إلى الماضي، أو يعيش الماضي، لكانت اقل انحرافا من قوله (الأشجار تهمس) (...) والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية علـى كـل حـال، وإلا كانـت غيـر مقبولـة إطلاقا"[٧٦٢].

بقي هذا المعيار نصب أعين بعض الدارسين ممن انتهوا إلى أن الشعر انزياح عن جمل النحو المعياري أو تنويعا عنها، فبعـد جومـسكي، بَـدَتْ شعرية (سمويل د. ليفن) التوليدية مذعنَة لمفهومه عن النحو الذي حـدّده بعدد محصور من اصناف العناصر اللغوية وعدد محصور من القواعد، وإذا كانت تلك القواعد غير مقصّرة عن بلوغ غايتها فـي توليـد كـل الجمـل المقبولة في اللغة اعتمادا على تلك الأصناف، فإنها في الشعر ليست كـذلك دوما، فثمة من الأقوال الشعرية ما لا تتوالد اعتمادا على قاعـدة نحويـة، وبازاء هذا المشكل ثمة امكانيتان لتلافيه أولاهما تغيير النحو المعياري عن طريق إلغاء قيود القواعد و إقامة قيود جديدة لأجل توليـد جمـل الكـلام العادي، وثانيهما: صياغة أو تأسيس نحـو موسـع يـستوعب القواعـد التوليدية للغة العادية، كما يستوعب قواعد اللغة غير المعتادة، ولكن ليفن، لا تستميله أية إمكانية منهما، فيقترح حلا آخر يتمثل في إنشاء نحو يخص

---

[٧٦٢] المصدر نفسه.

الشعر وحده، نحو يتخطى حدود الجملة حيث يشمل النص كله ليتيح للشعر أداء وظيفته التكرارية التي يعتبرها ليفن المفتاح المفسر للغة الشعرية[٧٦٣].

لقد تمخض هذا المعيار عن الوعي اللساني المنبثق عن ثنائية سوسير (اللغة/الكلام) ويمكن الوقوف على ملامحه في أسلوبية بالي التي أتينا عليها في الفصل الثالث.

كذلك، فان بارت اقترض فرضيته التي ينطلق منها لتصنيف الكتابات الادبية، من علم اللسانيات، فهو يعتمد في قياس درجات الكتابات في ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال لا تحمله الصيغة المشيرة إلى حالة الحياد، تلك الصيغة التي لا تشير إلى حالة المتحدث ولا إلى زمن أفعاله، وهي الصيغة التي اصطلح عليها (الكتابة في الدرجة الصفر)، والتي تشبه كثيرا اتجاه (الكتابة البيضاء) التي نجدها عند بعض الكتاب المعاصرين، ولا سيما (البير كامو) (Aldert Camus) [٧٦٤].

هكذا، نُظِر إلى الواقع اللغوي الذي يعدّ بمثابة (الأصل)، على انه تعبير يشير إلى حالة الحياد، وحظي بدوال متعددة أخرى عند الأسلوبيين المعاصرين، أو من سبقوهم، منها: (الوضع الحيادي) أو (الدرجة الصفر) عند ماروزو، و(الخطاب الساذج) أو (العبارة البريئة) عند جماعة مو[٧٦٥].

---

[٧٦٣] انظر:تقديم (فرناندو لاثارو كارتر) للترجمة الإسبانية لكتاب البنيات اللسانية في الشعر، ص ٥-٦.

[٧٦٤] انظر: مقدمة المترجم (محمد برادة) لكتاب (درجة الصفر للكتابة)، ص١٠.

[٧٦٥] انظر: الأسلوبية والأسلوب، ص٩٥-٩٦.

مؤدّى هذا التصور، أن ثمة بنى محايدة تتجلى في التعبير قبل طروء مظهر التأسلب عليه، مما يجيز لنا أن نعد تلك البنى معيارا تُحدَّد الإنزياحات أو الوجوه الأسلوبية في النص اعتمادا عليه.

ومادام هناك تعبير محايد (neutral expression)، فإننا ــ كما ألـمحنا سلفا ــ لا نجد مناصا من التعامل مع الأسلوب على انه إضافة (addition) أي أن مجال اشتغاله (الأسلوب) سينحصر ــ لاشك ــ ضمن تلك الإضافة التي ما إنْ نعرّيه منها حتى نصل إلى النمط المعياري وهو الجوهر المجرد.

إن جل ما مرّ من تجليات مفهومية لهذا المعيار، يرقد خلف ما اصّله سلفنا العربي في خطاباته النقدية والبلاغية التي كان مشغلها يعجّ بالبحث عن الأصل المجّرد الذي هو ــ كما أسلفنا ــ مستوى نظري لا تحقق عيني.

إن الأصل اللغوي المجرد هذا، ما هو إلا إلزامات معيارية افتراضية ما إنْ يهجرها النص عبر انزياحاته حتى يكتسي بمظهر بلاغي له سمته الفنية والجمالية، وقد سعت تلك الخطابات إلى الاهتداء إليه، لان معرفته بمثابة إجراء كشفي يعينها في تحديد مواضع تلك الإنزياحات. وهكذا شكّلَ البحث عن الواقع النظري الأصل دأبا شاغلا لهم، على نحوٍ صرنا نألفه مندسّا في ثنايا اغلب دراساتهم.

ولم يكن هذا من الدأب من مواليد تلك الخطابات فهو يرتدّ ــ لا شك ــ إلى النحاة في تقصّيهم الأصول المعيارية التي بواسطتها يتمّ ارضاخ (الجملة المنزاحة) لشكلٍ من أشكال الوفاق مع (الجملة/النمط) أو الأصل اللغوي.

لقد كان أولئك النحاة "يحاولون ــ حفاظا علـــى مثاليــة العبــارة ــ أنْ يُصْرِفوا النظر تماما عن ظاهرها ليروا وليصوّروا تحته باطنا كاملا منضبطا خاضعا للقواعد"[٧٦٦].

أما النقاد و البلاغيون فلم يكونوا ليلتفتوا، إلى ما حرص عليــه علمـــاء النحو واللغة من إبراز الكلام في صورة مثالية لمواضعات فرضـــها نظـــام اللغة ونحوها، ولا يتعارض هذا مع حقيقة ما لمستوى اللغة المثالي العادي من دبيب عافيةٍ في بحوثهم، ذلك انهم اتخذوه مرآة يعكسون عليها انزياح المستوى الفني، ومعيارا يقيسون إليه مقدار هذا الإنزياح، ومن هنا حرصوا على تبــيُّـــنهِ والتنبيه إليه[٧٦٧]

لقد تردّدتْ دلالة هذا المعيار في الخطاب العربـــي المـــوروث، وكانـــت مؤطّرة باصطلاحات متباينة، سننتدب منها أكثرها مواءمة مـــع التجليـــات الراهنة لهذا المعيار:

أ ــ (وجه الكلام):

اتخذه أبو عبيدة (٢١٠هــ) في مجازه، أصلا لغويا نظريا[٧٦٨].

ب ــ (تمام القول):

أورده أبو عبيدة ــ أيضا ــ بوصفه أصلا افتراضيا يعدّ العبارة المدروسة تجليا له[٧٦٩]

---

[٧٦٦] نظرية اللغة في النقد العربي، ص١٩٤.

[٧٦٧] انظر: المصدر نفسه، ٢٠٦-٢٠٧.

[٧٦٨] انظر:مجاز القران: أبو عبيدة، عارضه وعلق عليه: د. محمد فؤاد سركين، نشر محمد سامي الخانجي بمصر، ط١، ١٣٧٤هــ،١٩٥٤م، ج١، ٢٦٨.

[٧٦٩] انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١١١.

ج ـ (المساواة):

وهي حد مثالي افتراضي يشير إلى أداء المعنى بلفظ مساو له، أوْجَدَه الخطاب الموروث، ليوكل إليه مهمة تحديد ما يطرأ على العبارة من إخلال بهذه المعادلة نحو إضافةٍ، فتسمى الظاهرة ـ عندئذ ـ (الإطناب)، أو نحو حذفٍ فتسمى (الإيجاز). وكلتا الظاهرتين أسلوبيتان، فهما معيار المساواة، أُولاهما تخرقه بالخروج عليه إيجابا (أي بالزيادة)، والأخرى بالخروج عليه سلبا (أي بالنقصان).

إن المساواة تعبير محايد أسلوبيا بحكم معياريّتها واتخاذها باعتبارها مرآة تنعكس عليها صور الإنزياح، وتقاس بها الظاهرتان المنبثقتان عنها بالزيادة أو النقصان.

هكذا يكون الخرق أسلوبيا، سواء أكان سلبا أم إيجابا. ومما يؤكّد (أسلوبية) كل من الظاهرتين وجداننا بعضهم يعدّ الإيجاز من البلاغة، في حين يعدّ غيره الإطناب من البلاغة، أي أن ثمة من يقرّر أنّ" الإيجاز هو البلاغة"[770]، فقد"قيل لبعضهم نص البلاغة؟ فقال: الإيجاز. قيل:وما الإيجاز؟ قال:حذف الفضول،وتقريب البعيد"[771]. كما أن ثمة من يقرر أن الإطناب هو البلاغة، ذلك أن البلاغة ـ على وفق بعضهم ـ هي "الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خلل"[772]. وهكذا، فانّ القول القصد من

---

[770] البيان والتبيين، ج١، ص١١٦.

[771] كتاب الصناعتين، ص١٧٣ وقد أخذه العسكري من البيان والتبيين، ج١، ص٩٧.

[772] البيان والتبيين، ج١، ص٩٧.

وراء ذلك هو "ان الإيجاز والإطناب يحتاج إليها في جميع الكلام وكل نـوع منه، ولكل واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجـة إلى الإطناب في مكانه"[٧٧٣]

ولم يقف أمر الاختلاف فيما بينهم عند الظاهرتين بـل تَعَـدَّاهُما إلـى المعيار نفسه، فإذا كانت معيارية الحدّ الذي يقـاس إليـه الكـلام تـشترط الحيادية أو درجة الصفر في التعبير، فان هذا الشرط لي يتمّ التصالح عليه مع معيار(كالمساواة)، ذلك أن قدامة بن جعفر يسمها بميسم البلاغة، حـين يقول: المساواة هي "أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليـه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا، فقـال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفـضل أحـدهما علـى الآخر"[٧٧٤].

وكذلك يصنع آخرون بعده حـين يرونهـا محمـودة ومعـدودة مـن البلاغة[٧٧٥]. ثم لا نلبث أن نظفر بمن يعمل على نفي تلك الـصفة عنهـا، حين تلتزم ــ في تصوِّره ــ حيادا محضا على نحوٍ تكون فيه غير محمودة وغير مذمومة، وممّن تبنّى هذا التصور السكاكي الـذي جعـل (متعـارف الأوساط) قرينا لها، حيث يقول:

---

[٧٧٣] كتاب الصناعتين، ص١٩٠.

[٧٧٤] نقد الشعر، ص١٥٣.

[٧٧٥] انظر مثلا: إعجاز القران، ص١٣٤-١٣٥. وتحرير التحبير، ص١٩٧، والتلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٢، ص٢٠٩-٢١٠، و أنوار الربيع، ج٦، ص٣١٧.

"أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق والبناء على شيء عرفي مثل جعل الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم، ولا بد من الاعتراف بذلك مقيسا عليه ولنسمّه منعارف الأوساط، وانه من باب البلاغة لا يحمد منهم ولا يذم، فالإيجاز هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الاوساط، والاطناب هو أداؤه بأكثر من عباراتهم سواء كانت القلة أو الكثرة راجعة إلى الجمل أو إلى غير الجمل"[٧٧٦].

وقد تتابع على تبني مثل هذا التصور آخرون[٧٧٧].

د ـ (الأصل) أو (اصل اللغة):

ذكره "الرماني (٣٨٦) دالا به على الواقع اللغوي في اصل وضعه، يقول:

" الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على جهة النقل الإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه انّ ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام فهو على اصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لان مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة ليسب له في اصل اللغة"[٧٧٨].

---

[٧٧٦] مفتاح العلوم، ص١٣٣.

[٧٧٧] انظر مثلا: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين ابن مالك، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣٤١هـ،ص ٣٦١٣٥. و أنوار الربيع، ج٦، ص٣١٧.

[٧٧٨] النكت في إعجاز القران، ص٨٥-٨٦.

وقد ورد بالمدلول ذاته عند أبى هلال العسكري (٣٩٥هـ) [٧٧٩]، وقد استعمل الرماني دالا آخر هو (اصل الدلالة على المعنى) مشيرا به – أيضا– إلى حقيقة اللغة قبل طروء سمت الاستعارة عليها، يقول:

"كل استعارة لا بد لها من حقيقة، وهي اصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس (قيد الأوابد) والحقيقة مانع الأوابد، فقيد الأوابد ابلغ وأحسن"[٧٨٠].

و(الأصل) عند ابن جني (٣٩٢هـ) هو الوضع المثالي الذي تنبثق، جراء الخروج عليه، أشكال الاتساع التي تصيب اللغة[٧٨١].

بقي هذا المصطلح نصب أعين دراسين آخرين[٧٨٢]، وليس من الدال أن نحصي وعلى نحو شامل، مواضع تواتره، وما مر من نماذج منتقاة يفي بمنح تصور كاف عنه.

هـ (الكلام الفُعْل):

عبر به الجرجاني عن الكلام الخالي من السمات الأسلوبية، بمعنى انه تعبير محايد في الدرجة الصفر من التعبير، يقول:

---

[٧٧٩] انظر: كتاب الصناعتين، ص٣٦٨.

[٧٨٠] النكت في إعجاز القران، ص٨٦.

[٧٨١] انظر:الخصائص، ج١، ص٥٢ وج١، ص٣٠٨-٣٠٩ وج٣، ص٢٥٩.

[٧٨٢] منهم مثلا: الجرجاني، انظر: أسرار البلاغة، ص٣٣٠، ودلائل الإعجاز، ص٢٠٥. وشهاب الدين الحلبي، انظر: حسن التوسل في صناعة الترسل، ص١٠٤. والزركشي، انظر: البرهان في علوم القران، ج٣، ص١١.

"إنما أرادوا أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخلّ بالدلالة وعاق دون الإبانة ولم يريدوا انّ خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق"(783).

و- (الكلام العريان):

ذكره الزمخشري (538هـ) مقابلا للمجاز، يريد به الكلام غير المشحون بالخصائص الفنية والجمالية، أي الكلام المحايد أسلوبيا، يقول:

"وحقيقة قولهم (جلستُ بين يدي فلان) أن يجلس بين الجهتين المسامتتين ليمينه وشماله قريبا منه فسمِّيت الجهتان يدين لكونهما على سمت اليديْن مع القرب منهما توسعا كما يسمى الشيء باسم غيره إذا جاوره ودناه في غير موضع قد جرت هذه العبارة ههنا على سنن ضرب من المجاز وهو الذي يسميه أهل البيان تمثيلا ولجريها هكذا فائدة جليلة ليست في الكلام العاري"(784).

انفتح على هذا المعيار القرطاجني (684هـ)، حين اتخذ (التعرية) وسيلة إجرائية لبيان المعاني، يقول:

"بيان المعاني يكون بتعرّيها من الأوصاف التي تبعدها عن البيان"(785)

---

(783) دلائل الإعجاز، ص270-271.

(784) الكشاف، ج3، ص142.

(785) منهاج البلغاء، ص177.

ز ــ (اصل معنى الكلام ومرتبته الأولى):

استخدمه السكاكي (٦٢٦هــ)، لانه يتعسّر ــ حسبه ــ الاهتــداء إلــى مواطن البلاغة ولطائف الإعجاز ما لم تتعرف على هــذا الأصــل، حيــث سنقيس فيِ ضوئه تلك المواطن. وسأُورْدِ وقفته المستفيــضة عنــد قولــه تعالى ((ربّ إني وهن العظم منّي واشتعل الرأس شيبا)) [٧٨٦]، ولعلّنــي لا اشق على القارئ بإيرادها، لانها تمعن في إظهار مــراد الــسكاكي بهــذا المعيار يقول:

"الكلامُ في تلك اللطائف مفتقر إلى اخْذ اصل معنــى الكــلام ومرتبتــه الأولى، ثم النظر في التفاوت بين ذلك وبينْ ما عليه نظم القران وفــي كــم درجة يتصل أحد الطرفين بالآخر، فنقول: لا شبهة أنّ أصل معنــى الكــلام ومرتبته الأولى ياربي قد شختُ، فان الشيخوخة مشتملة على ضعف البدن وشيب الرْأس المتعرّض لهما، ثم تركت هذه المرتبة لتــوخي مزيــد مــن التقرير إلى تفصيلها في ضعف بدني وشاب رأسي، ثم تُركت هذه المرتبــة الثانية لاشتمالها على التصريح إلى ثالثة ابلغ وهي الكناية في وهنت عظام بدني، لما ستعرف أن الكناية ابلغ من التصريح ثم لقصد مرتبة رابعة ابلــغ في التقرير بنيت الكناية على المبتدأ فحصل انا وهنت عظام بدني، ثم لقصد خامسة ابلغ ادخلت انّ على المبتدا فحصل اني وهنت عظام بدني، ثم لطلب تقرير أن الواهن هي عظام بدنه قصدت مرتبة سادسة وهي سلوك طريــق الإجمال والتفصيل فحصل اني وهنت العظام من بدني (...) ثم لطلب مزيــد

---

[٧٨٦] مريم، ايۃ ٤.

اختصاص العظام به قصدت مرتبة سابعة وهي ترك توسيط البدن فحصل اني وهنت العظام مني ثم لطلب شمول الوهن العظام فردا قصدت مرتبة ثامنة وهي ترك جميع العظام إلى الإفراد لصحة حصول وهن الجموع بالبعض دون كل فرد فرد. فحصل ما ترى وهو الذي في الآية (اني وهن العظم مني) وهكذا تركت الحقيقة في شاب رأسي إلى ابلغ وهي الاستعارة، فسيأتيك ان الاستعارة ابلغ من الحقيقة فحصل اشتعل شيب رأسي، ثم تركت إلى ابلغ، وهي اشتعل رأسي شيبا، وكونها ابلغ من جهات، إحداها: إسناد الاشتعال إلى الرأس لإفادة شمول لاشتعال الرأس (...) وثانيهما: الإجمال والتفصيل في طريق التمييز، وثالثتها: تنكير شيئا لإفادة المبالغة"[787].

ح ـ (مقتضى الظاهر):

وهو أصل حيادي، نذكر ممن تناولوه (السكاكي)[788]، وقد أورده الزركشي (٧٩٤هـ) تحت اصطلاح (ظاهر الكلام)[789].

ط ـ (معنى الكلام وحقيقته):

وهو أصل معياري يشترط القزويني (٧٣٩هـ) وجوب تبيُّنِه ومعرفته ليتسنى ـ على أساسه ـ تحديد مظاهر انتهاكه والإنزياح عنه، وبخلاف تلك المعرفة، يغمّ أمرُ التعيين، فقد "تشتبه الحالُ على الناظر لعدم تحصيل معنى الكلام وحقيقته، فيعدّ من الزائد على اصل المراد ما ليس منه"[790].

---

(787) مفتاح العلوم، ص١٣٧-١٣٨.

(788) انظر: المصدر نفسه، ص١٠١.

(789) انظر: البرهان في علوم القران، ج٣، ص٢٩٩.

(790) الإيضاح، ص١٨٠.

لنتذكر ــ الآن ــ اننا أسلفنا القول أن بعض الدراسات الحديثة توافرت على المعيار النحوي، أو استلت معاييرها مــن نظريــة النحــو التوليــدي التحويلي، وتصوّره لوجود (بنية عميقة)، وقبل ذلك كانت (الجمل النووية) هي الأصل الذي بواسطته تــمــيّــز إضافات المستوى الفني فــي اللغــة وخروقاته.

لقد رعت تلك الدراسات النحو، وامتصّت بعض مفاهيمها منهــا، لمــا للنحو من أهمية، اذ دون الرجوع إليه لا يمكن تحديد الأســلوب بوضــوح، فاعتماد المعيار النحوي ضروري جدا، فبه يحدّد الباحث الأســلوبي شــكل الإنزياح ومدى تغايره عن النمط المعياري" فليس ثمة أسلوب دون نحــو، وإذا فُهِم الأسلوب على انه أحد عناصر النص، أو الفضلة الأخيرة عنــدما ينسحب الصرف والنحو والمعجم، وجب أنْ نتّفق مع جراي (Gray) على ان مثل هذا العنصر الأسلوبي غير موجود"[791].

نقول: ان استقراءنا للموروث يبوح لنا بأصداء تتجاوب وهذا التصور عن هذا المعيار، وان كانت معالجات سلفنا لم ترق إلى معالجة الدراســات المعاصرة. ولا نريد أن نُلْبِس ــ في هذه المناظرة ــ تصورات سلفنا رؤى نجتلبها من تنظيرات غريبة، ولكننا لا ننكر انّ ظلّها لم يغب عن تصوراتهم.

ولنمثل لذلك بالظل الشفيف لبعض تصورات جومسكي، بخصوص هــذا المجال، في نظرية النظم الجرجانية:

---

[791] الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص٣٧.

يقدم الجرجاني من خلال نظرية النظم تحليلا أسلوبيا للجملة حيث يتم عبر ذلك التحليل توصيف التعبيرات الواقعة بالفعل، وتحديد العوامل العميقة المتحكمة فيها، وليس النحو، الذي يتوخى النظم معانيه و أحكامه، وسيلة تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الاتصالية، وانما هو- حسب الجرجاني- مفهوم عقلي يتيح لنا رصد الطاقات الفعالة ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي، وغير خاف أن الإدراك العقلي الممثل للمستوى العميق عند الجرجاني لا يختلف كثيرا عن مستوى البنية العميقة عند جومسكي، كما أننا نلحظ أن للغة ـ عند الجرجاني ـ مستويين هما: المستوى المثالي للغة ويتأتى من خلال المواضعة، وليس له مزية أو فضيلة، ومن خلال انعكاس هذا المستوى على العلاقات التي تنشأ بين المفردات تتأتى (المزية) وهي المستوى الثاني الذي يكون نتاجا طبيعيا لعملية تحول المستوى المثالي إلى واقع لغوي آخر يحدثه التأليف، ولا يمكن أن تكون المزية في الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها. وقريب من هذا إدراك جومسكي لمستويين في اللغة هما: مستوى البنية العميقة التي هي بنية مثالية تقديرية، ومستوى البنية السطحية التي تتجاوز بما يتحقق فيها من انزياح المستوى الكامن للبنية العميقة، وعلى وفق الجرجاني، فان الإنزياح المتمثل بـ(التجوز) يمارس نفيا لمثالية المستوى الأول إلى فناء المستوى المنزاح، حيث يتم في المستوى المنزاح توليد نمط دلالي أطلق عليه (معنى المعنى) من نمط دلالي أولي في المستوى المثالي، أطلق عليه (المعنى)، ويستمد معنى المعنى

قوامه من الصياغة اللفظية، ومن حركة العقل وقدرته الاستنباطية، وليس هذا فحسب، بل ان حركة الجرجاني مع الأنظمة العميقة تتكشف ـ أيضا ـ من خلال إغفاله لظاهر العبارة عند وقوفه على انساق تعبيرية محددة كالتقديم والتأخير والحذف والذكر، ليصل إلى باطنها، وهو تشكيل مثالي افتراضي يستمد معالمه من قوانين النحو وقواعده، وفضلا عن هذا التشابه بين تصور الجرجاني وجومسكي، فان معاني النحو - على وفق الجرجاني- تقوم على فروق ووجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، عن طريقها يتم توليد عبارات لا نهائية، وتلك وجهة نظر تتفق تماما مع ما يراه جومسكي من ان للمتكلم قدرة لغوية تُوَلِّدُ أنماطا تركيبية لا نهائية[٧٩٢].

وتتلامح في كتب اللغة والنحو نماذج تحليلية تستهدف الوقوف على البنى العميقة للجمل النحوية عن طريق استيفاء أشكالها الأساسية والفرعية عبر استعراض إمكانياتها التحويلية، وتقليبها على وجوهها التركيبية للوقوف على العنصر المكون للبنى التركيبية، ورصد تشكيلاتها المحوَّلة.

إن تلك النماذج تمس مسا خفيفا مبادئ نظرية النحو التوليدي التحويلي واجراءاته، ويكفي في الاستدلال على ذلك أن ننتقي ـ مثلا ـ تعليق ابن جني على قولهم (كأن زيدا عمرو) بقوله:

---

[٧٩٢] انظر المناظرة هذه في: النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، ص٣٣-٣٤.

"اعلم أن اصل هذا الكلام زيد كعمرو، ثم أرادوا توكيد الخبر فزادوا فيه (إنّ) فقالوا:

إنّ زيداً كعمرو، هم انهم بالغوا في توكيد التشبيه، فقدّموا حرفه إلـــى أول الكلام عنابة به وإعلاماً ان عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة ولم يجز أن تباشر (إنّ) لأنـها ينقطع منها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحها، فقالوا: كأنّ زيدا عمرو"[٧٩٣].

ولنعضّد الحكم بتشابه تصور سلفنا مع بعض الرؤى المعاصرة، بدلالة المعطيات التي يجود بها تعريف ابن خلدون (٨٠٨هـــ) للأسلوب، يقول:

"ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يَرجع إلى الكلام باعتبار إفادته اصـــل المعنـــى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنـــى مـــن خـــواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما اســتعمله الحرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هـــذه الصناعة الشعرية، و إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليـــة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعهـــا الـــذهن مـــن أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالـــب أو المنـــوال ثـــم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالـــب

---

[٧٩٣] الخصائص، ج١، ص٣١٧.

بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[794].

ولفحص ما يعنينا من الإمكانات المنبثقة عن هذا المقتبس، نركن إلى شكري عياد، الذي يجملها في قوله:"وهذا ملحظ دقيق في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها (تشومسكي) الان، وهي ان ثمة (أبنية عميقة) في ذهن كل مستعمل للغة (...) يستطيع بمراعاتها أن (يخلق) عددا لا تحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعنينا هنا هو أن ابن خلدون تصور (البنية العميقة) أو "الهيئة الذهنية "التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصورا لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلاّ في شيء واحد: وهو ان البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنوية"[795].

خامسا: (القارئ الجمع Archilecteur)

لنا أن نعد ـ طبقا لما مرّ في أسلوبية ريفاتير البنيوية ـ استجابة القارئ منطلقا للاستقراء وأداة للتحليل الأسلوبي، وبها نحدد مواضع الواقعة الأسلوبية في النص، فلا بد ـ والحال هذه - من تشبث المحلل الأسلوبي بالقارئ، لانه إمكانية إجرائية تتيح له كشف النتوءات التي تُداهم إرسالية النص، ورصد المحطات التي تسترعي انتباه ذلك القارئ، ولانه ـ

---

[794] مقدمة ابن خلدون: مطبعة الكشاف، بيروت، د. ت، ص ٥٧٠-٥٧١.

[795] مدخل إلى علم الأسلوب، ص٢٤.

أي المحلل ـ معني بالمنبهات الأسلوبية التي شوشت عملية التلقـــي، ولانّ كل الإجراءات الأسلوبية يظل اكتشافها رهنا بالقارئ، فلا مناص من المثول بين يديه لاستجواب ردود أفعال ذلك القارئ و أحكامه.

إن ريفاتير تبنى مفهوم القارئ بهذا الوعي الذي أتاح له أن يعدّه افضل مقاربة للتحليل الاسلوبي، لان القارئ ـ حسبه ـ "هــو الهــدف المختــار بوعي من طرف المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معهــا للقارئ أن يمر بجانبه، ولا أن يقرأه أيضا، دون أن يسوقه إلـــى مـــا هـــو جوهري"[796].

ومع ان التحليل الأسلوبي هذا رهين استجابة القــارئ الانطباعيــة أو الذاتية، إلا انه لا يوسَم ـ كما أسلفنا القول ـ بتلك الصفة، لانه لا ينظــر إلى حكم القيمة، و إنما يفرِّغ الاستجابة من مضمونها أو محتواها التقييمي الذاتي، ذلك أن المحلل الأسلوبي يفيد من استجابة المتلقي (ردود أفعالـــه و أحكامه) تجاه كل جزء من النص بوصف تلك الاستجابات علامـــات علـــى البنى المفيدة أو مؤشرات على موجود موضوعي في الــنص، ولا يعنـــى بمضامينها.

وبيان ذلك، أن المحلل سيجمع ردود أفعال ذلك القارئ أو (المبلِّغ) الذي سيصف "أجزاء النص المسببة لردود أفعاله تارة بأنها جميلة، وأخرى بأنها غير جمالية، أو أنها مكتوبة بصورة جيدة أو سيئة، تعبيريـــة أو تافهـــة. وسيستخدم المحلل هذه التمييزات كمجرد علامات علـــى عناصـــر البنيـــة

---

[796] معايير تحليل الأسلوب ص٣٥.

المميزة. ولن يتساءل فيما إذا كانت هذه التمييزات مبّررة أم لا على المستوى الجمالي"[٧٩٧]، وهكذا لا يعدو القارئ عن كونه وسيلة استكشافية أو إجراء كشفيا "يميل إلى استنفاد فائدته، حالما ينجز مهمته في مَوْضَعَةِ المثيرات الأسلوبية في النص حيث يأخذ التحليل الأسلوبي مهمة تفسير بنية هذه الوسائل"[٧٩٨].

ولا يكتفي المحلل بهذا القارئ أو المبلِّغ أو المخبر العيني الذي يكون ماثلا في حضرة المحلل، إذ يمكن له أن يستعين بعدد من المخبرين ممن لهم صلة بالنص، مثل المحلل نفسه الذي يمكن له أن يكون المبلِّغ، وان كان سيصعب عليه في حالته هذه، فصل ردود فعله الخاصة عن المنبهات الاسلوبية، والصعوبة هذه ستشتدّ بمعاودة القراءة ومعاشرة النص. ويمكن للترجمة ان تُعْتَمَد باعتبارها مبلّغا، إذ تصبح المواطن التي يضطر فيها المترجم إلى التصرف، مؤشرات على وجود مسالك أسلوبية، ويمكن للقراءات المتعددة التي استهدفت النص ـ ولاسيما النص القديم ـ جيلا بعد جيل أن تُعْتَمَد بوصفها مَبَلِّغا يحدد فاعل القراءة الموجود في النص، ويقيس مدى فاعلية المنبهات الموجودة فيه وقدرتها على اختراق كل تلك المسافات، وتواصل فعلها، على الرغم مما طرأ عليها من تغير أو تبدّل[٧٩٩].

---

[٧٩٧] المصدر نفسه، ص٣٧

[٧٩٨] ريفاتير والأسلوبية العاطفية:تالبون تايلور، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد١، سنة ١٩٩٢، ص١٠.

[٧٩٩] انظر: الوجه والقفا، ص١٥٩-١٦٠، ومعايير تحليل الأسلوب، ص٤٠-٤١.

لقد اقترح ريفاتير تسمية (Archilecteur) [٨٠٠] القارئ الجمع، على أول معاييره في قياس الإجراءات الأسلوبية وضبطها، وتعيين مواطن الإنزياح فيها، وخَطَّ لتلك التسمية حدودا تموضع داخلها مجموع هؤلاء المبلِّغين المتشكلين من " جملة الانفعالات التي يشيرها النص في قارئه، ومختلف التحاليل الأسلوبية، والترجمات، وقراءات الأجيال المختلفة، وكل ما لفت النظر في نص بأي طريقة كان ذلك[٨٠١].

ولنا أن نركن ــ تأسيسا على أعلاه ــ إلى أن للقارئ الجمع وجهين هما: الحصيل الجمعي لردود أفعال مجموعة مبلغين وان ردود الافعال تلك لا ينظر إلى مضامينها، فهي فارغة من محتواها التقييمي، أي ــ وبتعبير اشد اختصارا ــ "انه متعدد وفارغ"[٨٠٢].

لم يلبث هذا المعيار أن خيّمت عليه جملة من الشكوك في جدواه، منها:

أ ــ انه "يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصي باسم الموضوعية"[٨٠٣].

---

[٨٠٠] ثمة مقابلات عربية كثيرة لهذا المصطلح، منها: (القارئ النموذجي)، انظر:معايير تحليل الأسلوب، ص٤١. و(القارئ الفائق) انظر: البنيوية في الأدب، ص٤٩، و(القارئ العمدة) انظر: معايير لتحليل الأسلوب ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٣٩. و (القارئ الأوفى) انظر: ريفاتير والأسلوبية العاطفية، ص١٠، و (القارئ الجامع) انظر: فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي: ايرز، ترجمة احمد المديني، مجلة آفاق المغربية عدد ٦، سنة ١٩٨٧، ص٢٨.

[٨٠١] الوجه والقفا، ص١٦٤.

[٨٠٢] البنيوية في الأدب، ص٤٩.

[٨٠٣] اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٢

واعتراض كهذا، لم يغب عن فطنة ريفاتير، لان مثل هذا التجريد أتاح لمعياره أن يصون نفسه من الانطباعية، ولا يرتهن بالذاتية، ذلك أن التذوق عملية تخضع لمعتقدات قراء متنوعين ومتباينين في الأمزجة والأذواق، فتختلف أحكامهم الذوقية وردود أفعالهم الذاتية تبعا لذلك، فأخْذ عملية التذوق هذه ومحتواها الشخصي بعين الاعتبار، معناه أن التحليل سيكون بازاء أحكام قيمية متنوعة بتنوع القراء وبتعدد القراءات، وقد يصل التنوع حد التناقض والتضاد، وهكذا يقع التحليل فريسة للانطباعية أو الذاتية، تلك التي سعى ريفاتير الى نفيها عن تحاليله.

ثم ما جدوى المثول أمام المحتوى الشخصي للاستجابات والذائقة الشخصية ما دام التحليل يعدّ تلك الاستجابات إجراء كشفيا يسبق مرحلة التحليل التي تتغيّا بهذا الإجراء تعيين مواضع الوقائع الأسلوبية، فحسب.

ب ـ انه ـ حسب مُعترض آخر لم يحدّد "مفهوم القارئ تحديدا دقيقا، فما الذي يكوّن قاعدة أسلوبية التلقي المعنية هنا، هل هو القارئ المثقف أم القارئ المتوسط، أم القارئ التاريخي أم المعاصر، الفردي أم الجماعي؟"[٨٠٤].

وهذا الاعتراض عرضة للنقض ايضا، ذلك أن معيار ريفاتير هذا مأهول بمثل هذه التحديدات الدقيقة لمفهوم القارئ، وقد أتينا عليها قبل ذلك، ناهيك عن أن تساؤل المعترض لا يعدم جوابا في تنظير ريفاتير، فقد المح هذا الأخير إلى انه يفضّل القارئ المثقف الذي يستخدم النص ذريعة لإظهار

---

[٨٠٤] البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص٣٥.

معارفه[805]. ثم انه ــ أي ريفاتير ــ أشار إلى تحوّله عن القارئ المتوسط لما يولّده من سوء فهم كالوسط الإحصائي أو العادي أو دون المتوسط، في حين أن قارئه هو مجموع القراءات وليس متوسطا للقراءة[806]، أما ما تبقّى من أسئلة فرعية اخرى، فيدحضها كون القارئ ــ حسب تعريف ريفاتير الآنف ــ هو الحصيل الجمعي لردود أفعال عدد من القراء، ومختلف التحاليل الأسلوبية والترجمات وقراءات الأجيال المختلفة.

ج ــ انه ــ طبقا لاعتراض آخر ــ " لا يمكن أن يؤدي بنا إلى نتائج دقيقة، فمن هو ذلك القارئ النموذجي الذي سيدلّنا على مظان الأسلوب، وكيف نهتدي إليه؟

إن استجابات القراء تختلف من قارئ لآخر، تبعا للثقافة، والجنس، والسن، والوضع النفسي، وعوامل اخرى، كما أن دراسة الأسلوب بحاجة إلى ناقد يتمتع بصفات لا يمتلكها القارئ، فهذا لا يعنيه البحث عن أسرار القصيدة بل ان تغزو القصيدة انفعالاته فحسب، أما معرفة الأسلحة المستخدمة في هذا الغزو فهي مسؤولية الناقد الأسلوبي لا القارئ"[807].

وليس، لهذا الاعتراض ما يسوغّه، ذلك أن تعدد القراء واختلاف استجاباتهم لا يُعيق ــ حسب ريفاتير ــ عمل المحلل، لانه بعد أن يجمع "وقائع الأسلوب ذات العلاقة، من بداية النص الى نهايته، لا يستبقي منها

---

[805] انظر: معايير تحليل الأسلوب ، ص٣٧.

[806] انظر: المصدر نفسه، ص٤١.

[807] المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٥٦.

للتحليل الشامل إلاّ النقاط يتلاقى عند الاهتمام بها عـدد (ن) مـن القـراء والنقاد والمحللين"[808].

إن اختلاف مستوى الكفاءة بين القراء "يضمن التنقل الاختياري لطاقات عمل النص. وبفضل هذه التعددية يعتقد ريفاتير بإمكانية تبديد الاختلافـات الحتمية بين القراء الفرديين. انه يحـاول إخـضاع الأسـلوب أو الواقـع الأسلوبي للموضوعية"[809]

ناهيك عن كون القارئ المنتدَب لخدمة التحليل، هو قارئ جمع، أو هو مجموع القراءات، أو جماعة المبلغين، كما مر علينا.

أما شطر الاعتراض الأخير، فقد قيل، وكأن ريفاتير لم يشترط ـ كمـا أسلفنا قبل اسطر ـ (ثقافة) القارئ. وفضلا عن ذلك، فنحن لا ندري مـن قال أن ريفاتير يوكل إلى قارئه وظيفة البحث عن أسرار القصيدة، وسنطلب مما مرّ أنْ يدعم كون المحلل الأسلوبي ـ طبقا لريفـاتير ـ هـو مـصبّ دراسة الأسلوب ومستقرّها، لا القارئ الذي يكون دوره مختزلا إلى مجـرد اتخاذ استجابته مؤشرا موضوعيا على وجود واقعة أسلوبية.

إن صلاحية (القارئ الجمع) بوصفه معيارا لتحديد الظواهر الأسـلوبية وتعيينها في النص، ليست براتبة أو ناجعة دائما، فإذا كانت للقارئ الجمـع أهمية لموضوعيته وفاعليته، فان ذلك لا يحجب عنه النقص، إذ لا يمكـن الاكتفاء به، فلا بد من تدعيمه بمعيار آخر نتلافى به نقصه، "فتنوع القراء

---

[808] معايير لتحليل الأسلوب، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٣٩.

[809] فعل القراءة نظرية الوقع الجمالي، ص٣٩.

واختلافهم يؤدي إلى تفتيت بنيته (بنية النص) تفتيتا يصبح بموجبه تقطيعه إلى وحدات أسلوبية أمرا في غاية التعقيد بحيث يصعب تأويلها تأويلا مُرْضيا"[٨١٠].

فضلا عن ذلك، فان استجابة ذلك القارئ غير صالحة إلا مع الوضع اللغوي الذي يعيشه ويعرفه، ذلك أن "انفعالاته رهينة الحالة اللغوية الموجودة في عصره، ولذلك فهو عرضة لنوعين من الأخطاء:

أخطاء بالإضافة: وتتم إذا صادف أنْ جلَبَ انتباهَه في النص لفظ يبدو له مفيدا لمجرد انه لا يعرفه، أو لانتمائه إلى وضع لغوي آخر يكون فيه اللفظ عاديا.

و أخطاء بالحذف: وتتعلق بما كان من اللغة، وقت إنشائه، ظاهرة أسلوبية وإجراء غير مألوف لكنه اصبح، بمرور الوقت، عنصرا مألوفا ينتمي إلى الرصيد المشترك فتغيب عن إدراك القارئ أهميته ويفقد تأثيره"[٨١١].

ولكي يتجاوز ريفاتير هذا الخلل المستكن خلف الممارسات الإجرائية لمعيار القارئ الجمع، فانه يجترح معيارا آخر يكمّل به عمل قارئه الجمع هو السياق.

---

[٨١٠] الوجه والقفا، ص١٦٦.

[٨١١] المصدر نفسه، ص١٦٦-١٦٧، انظر أيضا: معايير تحليل الأسلوب:، ص٤٨-٤٩.

سادسا: (السياق Contexte)

انتدب ريفاتير (السياق) لتجلية الإنزياحات واكتشافها، كما انتدب التضاد أو الخلاف بديلا عن لغة المعيار في تمييزها، فليس بمتيّسر، دائما، معرفة الإنزياحات خارج سياقاتها التي تحتضنها، ذلك أن السياق هو المحرار الذي به تُعرف درجة الإنزياحات الواردة فيه ويتميز شكلها، وبالسياق يكتسب الإنزياح هويته.

إن السياق الأسلوبي ــ طبقا لريفاتير ــ هو "نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل، هو المنبه الأسلوبي"[٨١٢].

فالمنبه الأسلوبي ــ إذن ــ هو وليد سياقي يتمخض التضاد بين ما هو متوقع وما هو غير متوقع في النص.

وتأسيسا على ذلك، فان " كل حدث أسلوبي يقوم على عنصرين هما السياق والتضاد القاطع لنسقه العادي"[٨١٣]. وقد عين ريفاتير نوعين من السياق هما:

أ ــ السياق الأصغر: وهو السياق المولِّد للتضاد أو الخلاف، ويقع داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي على هيأة قطب لثنائية (السياق/التضاد)، ليس له فعل خارج ارتباطه بالعنصر المقابل له فيها، وصورته:

---

[٨١٢] معايير تحليل الأسلوب، ص٥٦.

[٨١٣] الوجه والقفا، ص: ١٧.

سياق + تضاد ←وجه أسلوبي

ب ـ السياق الأكبر: وهو جزء الكلام الواقع مباشرة قبل بـروز الحـدث الأسلوبي. وله شكلان: أولهما: شكل يُقْطَع بعنصر غير متوقع ثـم يعـود الكلام إلى نظامه، وصورته هي:

سياق ←وجه أسلوبي ←سياق

وثانيهما: شكل مشتق من السابق بفعل تحول الوجه الأسلوبي الى سـياق جديد لوجه أسلوبي تالٍ، وصورته هي:

سياق ←وجه أسلوبي ←تحول الوجه إلى سياق جديد ← وجه أسلوبي(٨١٤)

فلو قلنا: (أرى رائحة خطوتك المرة)، فان السياق الأصغر، يمثلـه النـسق (أرى رائحة)، وهو نسق مقطوع بعلاقة تضاد فيما بين قطبيه. ثم يتحـول إلى سياق جديد يتضاد مع (خطوتك المرة) فينتج ـ أخيراً ـ وجه أسلوبي آخر تال له، وهكذا، فيتولد السياق الأكبـر، إن (الـسياق) صـالح لـدرء الاشكالات التي يولدها الخضوع لثنائية (أسلوب/ معيار) البكماء بازاء منع إجابةٍ قاطعة عن علّة كون الإنزياح أسلوبيا مرة، وأخرى غير أسلوبي، ذلك أننا " إذا ما وضعنا، في نسق العلاقات: أسلوب ـ معيار، الطرف: (معيار)، باعتباره طرفا كونيا (ستكون هذه حالة المعيار اللساني)، فاننا لن نستطيع فهم كيف يكون انحرافـا ما إجراء أسلوبيا في بعض الحـالات، ولا يكـون

---

(٨١٤) انظر: المصدر نفسه، ص١٧٠ ـ ١٧٥.

كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتا"[٨١٥].

ولنُنزِل احتجاب هذا المفهوم بمثال نقترضه من ريفاتير يتعلق باللغة الفرنسية المعاصرة، وهو أن النظام (فعل ـ فاعل) (ف.فا) يكون:

أولا: غير عادي على الدوام من وجهة نظر لسانية.

وثانيا: يكون تعبيريا في سياقٍ تُمَثِّل فيه الجمل السابقة نظاما عاديا (فا.ف).

وثالثا: لا يبقى أبدا تعبيريا عندما يظهر في سياق متميز بتواتر عال لنظام (ف.فا)، وبسبب هذا التواتر، فان الإحساس اللغوي للقارئ الذي بنبئه عادة بالشذوذ يكون قد أُضْعِفَ، ومصادفة وحدة جديدة من صنف (ف.فا) تصبح شديدة الاحتمال وبعبارة اخرى، تصبح هي المعيار، فلا يوجد هنا أبدا تعارض خالق للأسلوب"[٨١٦].

بعد ذلك، سيتاح لنا أن نفهم أن الوحدة اللسانية التي يكون دورها في أحد الأنساق محايدا أو وظيفيا خالصا يمكنها أن تصبح خارج ذلك النسق إجراء اسلوبيا، وسنفهم أن إجراء أسلوبيا مستهلكا لا تأثير له، قد يسترجع جدّته ويستعيد تعبيريته استنادا إلى خلفية خطاب عادي، وسنفهم أن

---

[٨١٥] انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٠ ـ ١٧٥.

[٨١٦] معايير تحليل الأسلوب، ص٥٤.

الأساليب العارية التي لا تختلف كثيرا عن الاستعمال اليومي قادرة على أن تمتلك خصائص مميزة، سنفهم كل ذلك اعتمادا على السياق[٨١٧].

فضلا عن ذلك، فان اعتماد السياق الأسلوبي ينحي التخمين أو التعويل على الحس اللغوي الذاتي للقارئ، فالكاتب يُخْرِج، وعلى نحوٍ لا تغيب فيه عن نظر القارئ، وحدته الأسلوبية الناتجة عن اتحاد قطبي بنية ثنائية لا تنفصل مكوناتها هي (السياق/التضاد)[٨١٨].

وثمة شيء اخر، يجود به هذا المعيار، فبالتضاد المتولد عنه نظفر بتفسير لمسألة (الاتباع والإبداع) أو مسألة الفرادة الأدبية والسنة الأدبية المشتركة فـ"اللغة الأدبية في قصيدة لا تقتضي وجود علاقة تضاد أو خلاف لأنها بنية متوقعة لا يمكن أن تكتسب عناصرها اللغوية المكونة لها قيمة من مجرد انتمائها إلى اللغة الأدبية بينما يقوم الأسلوب الفردي على الخلاف وبناء المقابلات بغير المتوقع"[٨١٩].

إن معيار السياق الأسلوبي يستخدم أيضا بوصفه مصحِّحا لعدم كفاية القارئ الجمع الذي ينتاب عمله بعض النقص، فمثلا، في بعض الحالات التي يكون فيها رد فعل القارئ الجمع، في موضع ما، دالا على حضور محتمل لمنبه أسلوبي، نفاجأ بعدم وجود تضاد سياقي في ذلك الموضع، بمعنى ان الإجراء الأسلوبي المفترض لا يحمل أي تنافر، فنستطيع ـ

---

(٨١٧) انظر: المصدر نفسه، ص٥٤-٥٥.

(٨١٨) انظر: الوجه والقفا، ص١٧٦-١٧٧.

(٨١٩) المصدر نفسه، ١٧٨-١٧٩.

والحالة هذه ــ أن نبعد ــ بكل اطمئنان ــ رد فعل القارئ هذا بوصــفه رد فعل زائد بالنسبة للنص أو خطأ بالإضافة[٨٢٠].

لقد انتهى ريفاتير إلى أن فرضية وضع السياق موضــع المعيــار، وان الأسلوب متولد بفعل الإنزياح عن السياق، هي فرضية مثمرة[٨٢١].

فاطمأنّ ــ بعد ذلك ــ بعضُ الدارسين لتقرير ريفاتير هذا، فــأيقن أن إشكالية المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية قد حُلَّت عن طريق الــسياق الذي ينحصر بالنص نفسه[٨٢٢].

ولكن التقرير نفسه حفّت به الشكوك عند آخرين، وجوبه بالرفض، ذلك أن ريفاتير أراد ــ على رأي بعضهم ــ الخروج من مأزق صعوبة تحديــد المعيار الذي تقاس إليه الإنزياحات فهرب من لغة المعيار إلــى الــسياق، "وبذلك كان يخدع نفسه فمن أين كان يميزّ البنى المتضادة ما لم يرجع إلى لغة المعيار وإذا كان بالإمكان تمييز تضادات دون الرجــوع إلــى قــوانين اللغة، مثل: رقصت الطبيعة، مات الامل، استيقظ الصباح، بالاعتمــاد علــى منطق الأشياء، فان هناك الكثير من الظواهر الأسلوبية التــي لا تُــدْرَكِ إلا قياسا إلى لغة المعيار، مثل: التقديم والتأخير، الالتفات...وغيرها"[٨٢٣].

فضلا عن ذلك، فثمة مطعن آخر، تَشَكَّل بفعل إغفال نظرية ريفاتير عن تحليل الأسلوب للسياق الخارجي أو ظــروف القــول، حيــث أن الــسياق

---

[٨٢٠] انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص٥٥-٦٦.

[٨٢١] انظر: المصدر نفسه، ص٥٤.

[٨٢٢] انظر: البنى الأسلوبية في شعر السياب، ص٧٥.

[٨٢٣] المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٥٦.

الريفاتيري ينضوي في إطار معناه الأضيق أي السياق اللغوي، فحسب، أما سوى ذلك، فلا مكان له[٨٢٤].

كما وجهت إليه انتقادات أخرى، منها:

أ ــ بروز خطأ فني، عنده، يمكن أن يوقع في إرباك، وهو أن ما سمي بالوجه الأسلوبي أو المسلك الأسلوبي "دل في حالة (السياق الأصغر) على (سياق + مخالفة)، أما في حالة (السياق الأكبر) فهو لا يدل إلا على (المخالفة)، لان ما كان (سياقا) داخل (المسلك الأسلوبي) الاول، اصبح الآن جزءا من السياق الأكبر"[٨٢٥]

ب ــ إن ريفاتير يلتزم بتأخر المخالفة أو الإنزياح عن السياق، ذلك انه يسقط السياق الخارجي، كما يسقط اللغة الجارية من الاعتبار، ما لم يكونا ثابتين في النص، وقد خالفه شكري عياد في الاثنين[٨٢٦].

ج ــ إن السياق الأصغر والسياق الأكبر لا يستغرقان شغل الدارس الأسلوبي، فالنص الأدبي ــ طبقا لعياد ــ سلسلة متصلة تبدأ ببدايته ولا تنتهي إلا بنهايته، ومن ثم فهي تشتمل على سياق اكبر، وإذا طالت إلى درجة كافية فقد يكون هذا السياق الأكبر مؤلفا من عدة سياقات كبيرة[٨٢٧].

د ــ يرى عياد أننا نقلد ريفاتير من غير اقتناع، فنعقّد الأمور اكثر مما عقّدها، فالأيسر لنا إجراء الاستعارة والمجاز المرسل بالطريقة التقليدية بدلا

---

[٨٢٤] انظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٩١.

[٨٢٥] انظر: المصدر نفسه، ص٩٢.

[٨٢٦] انظر: المصدر نفسه، ص٩٤.

[٨٢٧] انظر: المصدر نفسه.

من السياق الأصغر والأكبر، لذلك يقترح طريقة في التحليل يتم فيها إرجاع " الاستعارات والمجازات، وغيرها من أشكال التعبير إلى اصل واحد وفي ذلك فائدتان:

١ـ معرفة الوظيفة التي تؤديها هذه الأشكال داخل نص دال، ويدخل في ذلك إدراك العلاقات فيما بينها.

٢ـ نفي التراكيب التي تعد، من حيث الشكل فقط، أمثلة للغة الفنية، سواء أكانت تصرفا في ترتيب العبارة، أم ضربا من التصوير (الصورة البيانية كما تسمى في كتب البلاغة التعليمية)، أم لونا من المشاكلة أو المقابلة اللفظية أو المعنوية (الأصباغ البديعية كما تسمى ـ أيضا ـ في الكتب التعليمية)[٨٢٨].

سابعا: (التجميع Convergence)[٨٢٩]

التجميع: يعني اركام إجراءات أسلوبية وتكثيفها في نقطة معينة من النص، على نحو يغدو فيه الوجه الأسلوبي وجوها لا مناص من ملاحظتها والانتباه اليها، وبهذا يستطيع الكاتب بسط نفوذه على عملية التأويل ومراقبة عملية فك تلك الوجوه المستقلة التي تتساند بحيث يضيف كل منها مفعوله الذاتي إلى مفعول بقية الوجوه عند الالتقاء[٨٣٠]، أي أن كلا منها

---

[٨٢٨] المصدر نفسه، ص٩٥.

[٨٢٩] ثمة مقابلات اصطلاحية عديدة له، منها: (التضافر) انظر: معايير تحليل الأسلوب ص٦٢، و (التلاقي) انظر: الوجه والقفا، ص١٨٠. و(التناصر) انظر: معايير لتحليل الأسلوب، ص١٥٠، و(الانصباب) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٦٩.

[٨٣٠] انظر: الوجه والقفا، ص١٨٠-١٨١.

يضيف تعبيرية إلى تعبيرية الوجوه الأخرى التي تتضافر حول تقويةٍ مثيرة للانتباه بطريقة متميزة[٨٣١].

إن هذا الإجراء ـ لاشك ـ هو إجراء قصدي، أي أن الكاتب ركّبه في النص بطريقة مقصودة، حتى ليمكن وصفه بيقين بأنه إجراء واعٍ، وإذا ما افترضنا أنّ الكاتب شكله مبدئيا بطريقة لا واعية أو كان عرضيا، فانه لا يلبث أن ينتبه إليه حالما يعاود قراءته، وحيث يُبْقي عليه، فان ذلك يؤكد قصديته الأولى، وسواء أَعَدَّلَهُ بعد تلك القراءة أم أبقى عليه، فأن ذلك يجسّد مثالاً حيا عن الوعي الأقصى لاستعمال اللغة[٨٣٢].

لقد فطن ريفاتير لهذا الإجراء، وعدّه معيارا لرصد الوجوه الأسلوبية وضبطها في حالات خاصة يكون فيها هذا المعيار ناجعا، من مثل المواضع التي يصطدم بها انتباه القارئ وتستفزه، مع ان التضاد أو الخلاف ينعدم فيها، فان المحلل الأسلوبي ـ هنا ـ مدعوّ إلى عدم التسرّع في الخلط بين ما هو خطأ بالاضافة، حين يجلب انتباه القارئ إجراء عادي بسبب جهله به، وبين ما هو أسلوبي بفعل ظاهرة التجميع، تلك الظاهرة التي يُجاء بها لفتح فجوات في النص تصب فيها أساليب مختلفة[٨٣٣].

يمكن لهذا المعيار ـ أيضاً ـ أنْ يمنح فرصةً لتدارك ما قد يصيب القارئ الجمع من أخطاء أو سهو حول مدى ضبطه لمواضع الفجوات

---

[٨٣١] انظر:: معايير تحليل الأسلوب، ص ٦٠.

[٨٣٢] انظر: المصدر نفسه، ص٦٢.

[٨٣٣] انظر: الوجه والقفا، ص١٨٠.

الأسلوبية التي غطّاها بُعد المسافة بين سنّته وسنة الكاتب، فيكون عرضة لهفوات هي ما سُمّيت بخطأ الحذف، فعن طريق تحليل السياق سيكون باستطاعته أن يحدد هوية العناصر المطموسة بفعل تلك الإجراءات الأسلوبية المتجمعة، لان الوجوه الأسلوبية التي لم يعد في إمكانه الشعور بها، مساوقة لتلك الوجوه الظاهرة، وبواسطة هذا المعيار يكتسب النص قدرة على الصمود في وجه الزمن(٨٣٤)، فبه يضمن نظام التشفير في النص استمراره(٨٣٥)، وإذا "تعذر على الأجيال المتأخرة من القراء التقاط بعض المظاهر الأسلوبية فيه لان قدرتها على بناء التضاد تراجعت لتبدّل المرجع كأن تصبح استعارة ما جارية معهودة مستنفدة بينما كانت وقت كتابة النص بديعة عزيزة فعالة، أو كأن يصبح اللفظ المولد المبتدع لفظا من المعجم لا فضل له على غيره، فانه من الممكن لتلك الأجيال أن تتكهن بالمندثر المضمحل، إذ من الصعب أن تعفو كل تلك الوجوه، ومن الصعب أن تعفو ولا تترك في محالها آثار وجودها. فاضمحلال الظاهرة ليس مستحيلا ولكنه في حالة الالتقاء لا يمكن أن يتم دون أن يولد في النص إمارات تدل على اهتمام كاتب النص بذلك الموضع، وتفنّنه في إخراجه على نحو قادر على المراقبة والتوجيه"(٨٣٦).

---

(٨٣٤) انظر المصدر نفسه، ص١٨١.

(٨٣٥) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٧٠.

(٨٣٦) الوجه والقفا، ص١٨٢.

ليلاحظ قارئنا اننا أهملنا، قصدا، إدراج ما يسمى بالمعيار الكمي أو الإحصائي[٨٣٧]، ضمن المعايير التي أتينا عليها، ونعرج ــ الآن ــ على ذكر مسوّغات ذلك الإهمال.

إن (المقاربة الإحصائية) ليست ــ فيما نرى ــ معيارا حتى نطلب منه الكشف عن الإنزياح في النص الإبداعي، لأنها منهج تطبيقي صرف في التعامل مع الواقعة الأسلوبية أو هي طريقة في تناول تلك الواقعة وتحليلها، نلوذ بها بعد أن تكون الإجراءات الأسلوبية قد حُدِّدَتْ فعلا وفق معيار آخر.

أي أن نجاعة تطبيقها تبقى رهنا بتحديد الوقائع التي يراد إحصاؤها، وهنا يطل برأسه السؤال عن كيفية رصد الوقائع وتحديدها، فتلك المقاربة لا تسعفنا في تحديد الوقائع، بل في إحصائها بغية فتح كوى لاكتناه أسرار البنية النفسية أو المضمونية للنص، أو بغية تصنيفه ضمن جنس من الأجناس، أو نمط أسلوبي معين، وعن طريق المؤشّر الإحصائي نعرف السمات المميزة للنص، ونشخص البنى الأسلوبية المهيمنة على بقية بناه.

إن الإحصاء الرياضي للظواهر الأسلوبية في نص ما، يقتضي معاينة ذلك النص بعد أن نتوافر على مسبار نتحسس به كل ما هو أسلوبي فيه، وبدلالة هذا الإجراء، يتّضح الفارق بين القياس الكمي الإحصائي بوصفه منهجا من مناهج المقاربة الأسلوبية والمعيار بوصفه مرآة تنعكس عليها الإنزياحات.

---

[٨٣٧] يرى الدكتور عياد أن المعيار الكمي نافع في تعيين الإنزياح. انظر: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٨٦.

لقد اثبت القياس الإحصائي بوصفه منهجا، نجاعة في ميادين كثيـــرة، فلا غرابة في أن تتّكئ الأسلوبية ـ ممثلة بجيرو ومولر ـ عليه، حتى غدا الأسلوب، بصنيعها هذا، واقعة قابلة للقياس كميا[٨٣٨]، ذلك أن الاسـلوبية، لما كانت علما للانزياحات اللغوية، ولما كان الإحصاء علمـا للانزياحـات عامة، صار من الجائز ـ على وفق ما يرى كـوهين ـ " تطبيـق نتـائج الإحصاء على الأسلوبية، لتصبح الواقعة الشعرية قابلة للقيـاس، إذ تبـرز كمتوسط تردد الإنزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بـالنظر إلـى النثـر، فالأسلوب، كما قال بيير جيرو: انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"[٨٣٩].

إن هذا المنهج يفترض إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للـنص عن طريق الكمّ، ويقترح إبعاد الحس لصالح القيم العددية، ويجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها، أو العلاقات بـين النعـوت والأسـماء والأفعال، ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص اخـرى، وهكذا، سيسهم في تحديد القرابة الأدبية، ويعمل ـ أيضا ـ على تخلـيص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها ـ بعـد ذلـك ـ إلـى حدس منهجي موجّه، ومن هذه الزاوية يمكن لهذا المنهج ـ أحيانـا ـ أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال[٨٤٠].

---

[٨٣٨] انظر: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٤٤.

[٨٣٩] بنية اللغة الشعرية، ص١٦.

[٨٤٠] انظر: البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت، ص٣٧.

وإذا كان هذا المنهج قد أدى إلى نتائج طيّبة في مجال تحديد مؤلفي النصوص وتوضيح نسبتها الىاصحابها، فانه اصبح بالغ الجدوى بالنسبة للنصوص المجهولة أو المشكوك في صحة نسبتها إلى قائليها[٨٤١].

قوبل هذا المنهج أو الطريقة في التعامل مع الظاهرة الأدبية، بشيء من الجفاء، فغريماس (A.J.Grimas) يرفض باسم اللسانيات البنيوية الطرق الإحصائية هذه، ويسند رفضه هذا بسؤال ينطوي على أزمة منهجية.

"فعلى أي شيء يبرهن الورود الكثير لكلمة الحب على سبيل المثال؟ واذا كان يمكن القيام بالإحصاء من اجل القول أن الكلمات الأكثر ورودا هي الأكثر اهمية، فتلك فرضية لم يُبَرْهَن عليها"[٨٤٢].

كما أُخِذَ على تلك الطريقة "عجزها عن وصف الطابع المتفرد والخاص للأعمال الأدبية بشكل دقيق (لا يمكن قياس العبقرية)"[٨٤٣].

أما في الخطاب العربي، فقد جوبهت أيضا ببعض الاعتراضات، أهمّها:

١ ــ ان المقياس الكمي لا يمكن الاحتكام إليه وحده، إذ لابد من اعتماد طريقة أخرى بجانب الإحصاء، او قبل الإحصاء، فمثلا ان (الكلمات

---

(٨٤١) انظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٩٦. انظرا أيضا: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص٤٧.

(٨٤٢) الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب: د.عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م . ص١٥. انظرا أيضا: نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٤٤.

(٨٤٣) البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ص٣٧.

المفاتيح) التي تستخرج بالإحصاء، لا تكون بالضرورة سمات أسلوبية أو عادات ذهنية، فقد تكون مجرد لازمة أو عادة قلميّة فحسب.

٢ ـ حين يتم تحديد الكلمات المفاتيح، فأننا نأنس منه اهتماما بالمحتوى الفكري لصاحبها اكثر من قيمتها الفنية أي أن التتبع الإحصائي لها، إنْ لم يكن مرتبطا بانزياح، فان دلالته ـ غالبا ـ ستنحصر في الكشف عن انشغال الكاتب الفكري الذي قد يكون واعيا بل وسطحيا، وبعيد عن مركز الإبداع الحقيقي.

٣ ـ ان ما عدّ فضيلة للقياس الكمي وهو نجاعته في تحديد نسبة بعض الأعمال المشتبه إلى مصدرها، هو أمر مشكوك في جدواه، أيضا، لان مزيِّفا إنْ أراد نسبة عمل ما إلى كاتب ما، فطبيعي أن يكثر من ذكر الكلمات المفاتيح عند ذلك الكاتب.

٤ ـ ان التتبع الإحصائي لا يزيد ـ غالبا ـ على تأكيد معلومات معروفة سلفا، ولا يفضي إلا إلى ملاحظات بديهية[٨٤٤].

وباعتراض عياد الأخير هذا، حاجة إلى توضيح، سنقترضه من سبتزر الذي تساءل، ببراءة حكيمة، "هل من الضروري أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر؟ وهي معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة في مقال مصور عن سباق السيارات، أو كلمة بنسلين في مجلة طبية"[٨٤٥].

---

[٨٤٤] انظر: هذه الاعتراضات في: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ٨٧-٨٨.

[٨٤٥] علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٩٨.

وليست تلك الاعتراضات، وسواها[٨٤٦]، في الخطاب العربي، بآيلةٍ إلى استحصال نتيجة مفادها: ان المقياس الكمي كان ــ في ذلك الخطاب ــ بمنأى عن أي استحسان، ذلك أن هذا المقياس صادف عند سعد مصلوح ــ مثلا ــ خطوة كبيرة، باعتباره ــ على حد قوله ــ "معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا على تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين، وان شئتَ فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص، أو في نتاج هذا الكاتب"[٨٤٧].

ولما كان هدفه تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز لغة الأدب من لغة العلم وتمييز لغة الشعر من لغة النثر، وتمييز اللغات المستخدمةَ في الأجناس الأدبية، فانه استعان بمعادلة بوزيما A. Busemann التي تستخدم لقياس هذه الخصائص وتشخيص لغة الأدب تشخيصا كميا، وخلاصة تلك المعادلة ان ذلك التمييز يتوقف على النسبة بين إحصائية الكلمات المعبرة عن الحدث داخل النص وإحصائية الكلمات المعبرة عن الوصف، أي إيجاد حاصل قسمة تلك الإحصائية على هذه، فإذا زادت النسبة كان الأسلوب اقرب إلى الأسلوب الأدبي، وان نقصت كان اقرب إلى الأسلوب العلمي[٨٤٨]، وقد أُجْرِيَ تعديل طفيف عليها ــ فيما بعد ــ حولها إلى الشكل الآتي:

---

[٨٤٦] لطالب المزيد منها ان ينظر في: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص١٩٧-١٩٨.

[٨٤٧] الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، ص١٩.

[٨٤٨] انظر: الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، ص٥٩-٦٠.

نسبة الفعل إلى الصفة = عدد الأفعال\ عدد الصفات

وهو الشكل الذي ارتضاه مصلوح، لانه موائم لقضايا اللغة العربية[٨٤٩].

وقد لقيت ممارسات مصلوح هذه، انتقادات صارمة من باحثة معاصرة نوجزها على النحو الآتي:

أ ـ انها أحادية الجانب أي أنها تعتمد الإحصاء بشكل مطلق، ولا تخرج عن دائرة النص، فلا تدع منفذا للمؤشرات الخارجية تتسلل إليها

ب ـ انها تبتعد عن تشخيص السمات الأسلوبية الخاصة بنص كاتب معين أو نتاجه، فهي تبحث عن السمات العامة التي تحكم جنسا معينا من أجناس الخطاب، عن السمات التي تخضع لها جميع النصوص العلمية، في مقابل البحث عن السمات التي تخضع لها جميع النصوص الادبية، ثم السمات الخاصة بلغة الشعر، والسمات الخاصة بلغة النثر.

ج ـ إن مصلوح، وإن ادعى أن اختياره للنصوص الأدبية التي طبق عليها معادلة بوزيمان كان اختيارا عشوائيا، فانه ليس كذلك، فقد كان اختياره مقصودا في سبيل الحصول على نتائج مطابقة المعادلة التي آمن بصحتّها، واخذ بها كما لو كانت مسلمة لا تناقض.

د ـ ان روعة اللغة الأدبية هي حصيلة تماسك كل العناصر المكونة للعمل الادبي، وليست نتيجة ظاهرة جزئية هي زيادة الأفعال فيها على الصفات ـ حسب المنطلق النظري لتلك المعادلة ـ بدليل أن اللغة العلمية لا سيما في

---

[٨٤٩] انظر: المصدر نفسه، ص٦٢-٦٣.

سياق التجارب وخطواتها تزداد فيها، وعلى نحو كبير، نسبةَ تردد الأفعال، ومع ذلك تظل على درجة عالية من الأدبية والإبداع.

هـ ـ انها لا تُعْنَى برصد التنوعات الفردية بين النصوص والتي تميز نتــاج شاعر من اخر، فهي تستعيض عن اكتشاف تلك السمات الفرديـــة بالبحــث عن قانون عام تخضع له جميع النصوص الأدبية، وهذا بحث خارج اهتمام الأسلوبية وبعيدا عن مطمحها وضالتها المنشودة[٨٥٠].

---

[٨٥٠] انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص٧٢ ــ ٧٧.

الفصل الخامس
وظيفـــــــة الإنزياح

بدءاً، يمكن الإلماح إلى أن القيمة الوظيفية للبنى الشعرية تترشح عــن المظاهر الموسومة بتعارضها مع قبليات راسخة في وعي المتلقي.

وارتكازاً على هذا المعطى الفكري الذي يلح عليه بحثنا، فإن النص ينتدب الإنزياح لخدمة الارتكاز الشعري فيه، وعبـــر احتـــشاد الخروقـــات الصوتية والدلالية والتركيبية تحسّ شعرية النص بدبيب العافيـــة، ذلـــك أنّ الإنزياح هو جوهر الفعل الشعري والرئة التي يتنفس بها.

فالإنزياح عنصر وظيفي متسيّد، به تستيقظ اللغة من سباتها الدلالي الإبلاغي لتؤدي وظيفة إيحائية بعد أن تنتعش في سياقات محفزة لمفرداتها، لأنه يلقي في مائها حجر تعدّدية المعنى وإيحائيته، وبه - أيـــضاً - تُخْـــرَم الحُجُب البنائية، فتتأزم العلاقات التركيبية فيها، وبه تمـــارس تلـــك اللغـــة ضروباً شتى من التنويعات الصوتية يُطلب منها أن تدعم ارتكازها الشعري.

ومما هو مستقر، كمعطى يدعي لمحاولة اختزال الفارق بين الشعر والنثر، أن الشعر خروج باللغة إلى حيث خرق العادة والعرف وانتهاكـــات الصياغات والتراكيب المألوفة والعدول عن صوتيات اللغة النثرية ودلالاتها، وينبغي على هذا، أن وظيفة النثر هي وظيفة إيصالية محضة، فـــي حـــين يباينه الشعر في غايته الجمالية حيث تتغرب اللغـــة فيـــه عـــن جوهرهـــا

المعجمي أو الدلالي أو التركيبي والصوتي، مما يحدث لذة في التلقي جراء ذلك التغريب الذي يخيب التوقع ويولد المفاجأة.

إن الكتابات التنظيرية لأبرز النظريات الدلالية الحديثة تصاح لتجليه التصورات الوظيفية للغة، فتأويلية المفكر الألماني شلير مـاخر (١٨٤٣م) (Shleir Macher) – مثلاً– تنطلق من تصورها أنّ للغة وجوداً موضوعياً (لغوياً)، وآخر ذاتياً (نفسياً)، أي أن للغة، في أي نص، جانبين، وهمـا – حسبها –" جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الـذي يجعـل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكـر المؤلـف ويتجلـى فـي استخدامه الخاص للغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التـي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته. والقـارئ يمكن له أن يبدأ من أي الجانبين شاء، ما دام كل منهما يؤدي إلـى فهـم الآخر، وكلا الجانبين – في رأي شلير ماخر– صالحان كنقطة بداية لفهـم النص"[٨٥١].

– يمكـن التمييـز – إذن – مـع أوكـدن (O.K. Ogden) وريتـشاردز (I.A. Richards) بين دلالتين للحدث اللساني هما:

"١– المرجع: أي المشار إليه، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.

---

[٨٥١] إشكالية القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ص٢٠–٢١.

٢- الإحالة: أي المقابل النفسي للشيء، الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع"[٨٥٢].

وتأسيساً على هذا، يكون المعنى بين الشعر والنثر هو، في الآن نفسه، متماثلاً ومختلفاً، فهو متماثل فيما يتعلق بالمرجع، وهو مختلف فيما يتعلق بالإحالة، فالشعر والنثر يحيلان على الشيء نفسه إلا أنهما يوفران طريقتين مختلفتين في إدراكه، أي حالتين مختلفتين للوعي به[٨٥٣].

ولم يُغْر بالي- أيضاً - بارتياد التقسيم المألوف للظاهرة الكلامية إلى خطاب نفعي وخطاب أدبي، ذلك أنه "يصنف الواقع اللغوي تصنيفاً آخر، فيرى للخطاب نوعين: ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات وكل الانفعالات، ذلك أن المتكلم - حسب بالي - قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً يضيف إليها - بكثافات متنوعة - عناصر عاطفية(...) فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجهاً فكرياً ووجهاً عاطفياً، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها"[٨٥٤].

إن الفعل التواصلي اللفظي هو حدث متعدد الوظائف، على نحو يختلف فيه أغلب اللسانيين حول عدد هذه الوظائف وقيمها، ولكنهم يتفقون، في الأقل، على إسناد وظيفتين لذلك الفعل هما الوظيفة العادية للغة

---

(٨٥٢) بنية اللغة الشعرية، ص١٩٤.

(٨٥٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٩٥.

(٨٥٤) الأسلوبية والأسلوب، ص٤٠.

المكتوبة وتسمى الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والوظيفية العاطفية أو الانفعالية، وهذا التفريع يتواءم مع التقسيم الكلاسيكي للحياة النفسية إلى: حياة عقلية، وحياة عاطفية[855].

وقد حدد ريتشاردز الوظيفة الانفعالية للغة في إطار تنشعب فيه إلى ثلاث جهات، هي:

" وجدان Feeling ويفسره بأنه موقف القائل مما يتحدث عنه.

ونبرة Tone وتعني موقف القائل من سامعه.

وقصد Intention ويعني الأثر الذي يحاول القائل إحداثه من مستمعه"[856].

لقد طرح كوهين تسمية هاتين الوظيفتين بـ(العقلية) و(الانفعالية) وأوجد لهما مصطلحين ملائمين هما(دلالة المطابقة Denotation) و(دلالة الإيحاء Connotation)، وشدد على وجوب فهمهما على نحو يكون فيه لدلالتهما المرجع نفسه، " ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء"[857].

وقد عرج من خلالهما على تبيان الفارق بين وظيفتَيْ الشعر والنثر حيث تنحسر وظيفة النثر في دلالة المطابقة ووظيفة الشعر في دلالة

---

[855] انظر: بنية اللغة الشعرية، ص١٩٥-١٩٦.

[856] اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص٤٥.

[857] بنية اللغة الشعرية، ص١٩٦.

الإيحاء[٨٥٨]، وسيظهر اختلافنا مع كوهين كلما تقدمنا في دراسة هذا الجانب.

هكذا، تكون طاقة التعبير ارتكازاً على تقرير اللسانيين المحدثين أيضاً "مزدوجة في ذاتها، فمنها جدول تصريحي، ومنها جدول إيحائي، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوي، وأما الثاني فيستمدها من الدلالات السياقية التي تحملها اللغة بكثافات متنوعة عير اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع"[٨٥٩].

وليس المنظور الكوهيني أو اللساني المعاصر هذا، بمارق عن التصورات المطروحة قبله، فقد سبق إليه فاليري الذي كان قد ميّز - كما لاحظ كوهين نفسه -" أثرين للعبارة بواسطة اللغة: توصيل واقعة، وأحداث انفعال. وانشعر هو تأليف أو مناسبة معينة بين الوظيفتين"[٨٦٠].

لنا أن نعاين ما مرّ، فيما أصّله سلفنا حول وظيفة اللغة بدءاً بالمنظور الشمولي لتلك الوظيفة الذي تمثّله باقتضاب صيغة ابن جني الرائجة: اللغة "أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[٨٦١]. حتى نجابه بمتصور نظري تسفر فيه وظيفة اللغة عن وجهين هما الإيصال والانفعال، وقد رَقَدَا خلف مسميات عديدة ستنثال علينا، من مثل:

---

[٨٥٨] انظر: المصدر نفسه.

[٨٥٩] الأسلوبية والأسلوب، ص٩٥.

[٨٦٠] بنية اللغة الشعرية، ص١٩٦.

[٨٦١] الخصائص، ج١، ص٣٣.

أ- (الفهم) أو (الإفهام) البياني عند الجاحظ، وقد حفت به رعاية متميزة "لأن مدار الأمر - عنده - والغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[٨٦٢].

ولم تحُل تلك الرعاية والأولوية من إقراره " بأهمية الطاقة الإيحائية - في الظاهرة اللغوية وهي في مصطلحه: الإشارة والتعريض والاقتصاد والكناية والإيجاز"[٨٦٣].

ب- (إيصال المعنى) عند الرماني، حيث نستحصل من معاينة قوله: " ليست البلاغة إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عيي، ولا البلاغة أيضاً بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غثّ مستكره ونافر متكلف، وإنما البلاغةَ إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"[٨٦٤].

إن تلك الوظيفة ليست بالدعامة الرئيسة التي تستند إليها أدبية الفعل الكلامي التي يرتهن تحققها بان تُشْفَع تلك الوظيفة بـ(حسن البيان) الذي تنفعل له النفس وتتأثر، وحسن البيان هذا- حسبه- على مراتب:

---

[٨٦٢] البيان والتبيين، ج١، ص٧٦.

[٨٦٣] التفكير البلاغي عند العرب، ص٢٧٧-٢٧٨. وانظر: مواضع هذا المصطلحات في: البيان والتبيين، مثلاً، ج١، ص٤٤ وص١١٧، ص٢٥٥، ص١٥٥، ص٩٧ على التوالي.

[٨٦٤] النكت في إعجاز القرآن، ص٧٥.

"فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع ويسهل على اللسان وتتقبله النفس تقبل البرد"[٨٦٥].

ج- (التفهيم) و(التخييل) عند الفارابي[٨٦٦].

إن أساس الاختلاف بين وظيفة اللغة في كل من القياس البرهاني والقياس الشعري - على وفق الفارابي- تتحدد من خلال استخدام القياس البرهاني للأسماء إرادة للتفهيم، في حين لا تستعمل هذه الأسماء في الشعر بقصد التفهيم، وإنما بقصد التخييل، وهكذا فاللغة تغدو ذات مستويين دلاليين، أولهما التفهيم وهو مؤدّى الاستخدام الحقيقي للأسماء، ويقتصر على هذا المستوى العلم والبرهان، وثانيهما التخييل وهو مؤدى الاستخدام المجازي لها، ويختص به الشعر فضلاً عن استخدامه للمستوى الدلالي الأول[٨٦٧].

د- (إفادة المعنى) عند الآمدي، فالحدث اللساني - طبقاً لرأيه - ملفوظ ذو غاية اتصالية قبل كل شيء، سواء أكان أدبياً أم غير أدبي، وبصياغة آمدية، فإن " الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه"[٨٦٨].

---

[٨٦٥] المصدر نفسه، ص١٠٧.

[٨٦٦] انظر: تعليقات في كتاب باري أرمينياس للفارابي في كتاب العبارة لأبي نصر الفارابي: ابن باجة، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦، ص٤١ ، عن نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص١٥٨.

[٨٦٧] انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٥٨.

[٨٦٨] انظر: الموازنة، ص١٧٨.

هـ- (الإفهام والتفهم) في مقابسات التوحيدي (٣٨٠هـ) حيث ينقل عن أبي سليمان المنطقي (٣٧٥هـ) قوله:

" وحدّ الإفهام والتفهم معروف، وحد البلاغة والخطابة موصوف، والحاجة إلى الإفهام والتفهم، على عادة أهل اللغة، أشد من الخطابة والبلاغة، لأنها مقدمة بالطبع، والطبع أقرب إلينا، والعقل أبعد عنا (...). والإفهام إفهامان: رديء وجيد، فالأول لسفلة الناس، لأن ذلك غايتهم، وشبيه برتبتهم في نقصهم. والثاني لسائر الناس، لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع، فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن، والبناء، والسجع، والتقفية والحيلة الرائعة، وتخير اللفظ، وإحضار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة. وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد منه الإطراب بعد الإفهام "[٨٦٩].

وواضح أن وظيفة الإفهام التي يمعن هذا المقتبس في إظهارها تقابل بوظيفة الإطراب، وكلاهما يمتثلان للرؤى التي تتبناها النظريات المعاصرة.

و- (إفهام المعنى) عند العسكري، وهو إفهام مشروط بـ(التحسين) و(التمكّن) في نفس السامع والتأثير فيه. وليس بخاف أن تصور العسكري هذا انتحى ناحية النظرة المعروضة في متصور الرماني الآنف، وهي نظرة

---

[٨٦٩] المقابسات لأبي حيان التوحيدي: تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: د.علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٩٢.

ترتّد إلى الجاحظ[٨٧٠]، وكل فضيلتهما فيها أنهما عرضاها على نحوٍ يعيننا على ترويضها لموافقة النظرة المعاصرة. يقول العسكري:

" ومن قال: أن البلاغة إنما هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة، واللكنة والخطأ، والإغراق، والإبانة سواء"[٨٧١]، وهذا قيد أفلت منه العسكري باشتراطه أن يكون ذلك الإفهام أو الإيضاح مشفوعاً بـ (تحسين اللفظ)[٨٧٢]، لتغدو البلاغة أخيراً – وعلى وفقه – " كل ما تبلّغ به المعنى قلب السامع فتمكِّنه في نفسه كتمكّنه في نفسه مع صورةٍ مقبولة ومعرض حسن"[٨٧٣].

ز– (التفهيم) و(التعجيب) عند ابن سينا، حيث يرى أنّ استخدام الألفاظ المستعارة والمغيّرة والمنقولة يسفر عن إمكانات شعرية يتحصل للخطاب الشعري بها تأسيس فضاء رحب من الإغراب والتغيير والرمز يبعث على اللذة، وبخلاف هذا الاستخدام، كأن يُصار إلى الألفاظ الحقيقية المستولية، تنغلق على وظيفة التفهيم ويغدو القول غير شعري[٨٧٤].

ح– (الإيضاح أو الإفهام) و (التعجيب والإلذاذ) عند ابن رشد الذي يرى أن الفضيلة في أن يكون القول مؤلفاً من الأسماء الحقيقية (المستولية) والأسماء المغيرة أو الغريبة، فحين يريد الشاعر الإيضاح يأتي

---

[٨٧٠] انظر: البيان والتبيين، ج١، ص١٦٢.

[٨٧١] كتاب الصناعتين، ص١٠.

[٨٧٢] انظر: المصدر نفسه، ص١٢.

[٨٧٣] المصدر نفسه، ص١٠.

[٨٧٤] انظر: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٩٣.

بالأسماء المستولية، وحين يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالأسماء المغيرة أو الغريبة[٨٧٥] التي تمنح المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة[٨٧٦].

ط- (وظيفة لغوية) و (وظيفة بيانية) عند السكاكي الذي لم يستفرغ شيئاً من جهده في استيفاء التعريف بهما، ولكن السياقات[٨٧٧] التي تحف بهما تتضافر على منحهما المعنى الذي نترصده في دراستنا الاستكشافية هذه.

ي- (البيان) و (التحسين) عند ابن الأثير الذي يبلور تصوره عن التضايف بينهما في وقوفه على فكرة (المواضعة اللغوية) للأسماء المشتركة وهي الأسماء التي يدل كل اسم منها على مسمّيَيْن فأكثر، فابن الأثير يرى أن الغاية الجمالية أو الوظيفية التحسينية تتصدر صفحة الوظائف في عملية وضعها، إذ لو كانت غاية الوضع القصوى بيانية محضة - حسبه - لاكتفى الواضع بالأسماء المتباينة التي يدل كل اسم منها على مسمى واحد، ولو كانت كذلك، أيضاً، لم تعد بالواضع حاجة إلى التجنيس الذي يراعى فيه حاجة أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغونه من نثر وشعر، مع تأكيده عدم التنافي بين الوظيفتين، ذلك إنهما يتعاضدان - على نحو خاص - للنهوض بغايات الوضع، بمعنى أن وضع الواضع للأسماء المشتركة يذهب بوظيفة البيان، وعدم وضعه لها يذهب بفائدة

---

(٨٧٥) انظر: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٣٨.

(٨٧٦) انظر: تلخيص الخطابة، ص٥٤٧.

(٨٧٧) انظر: مفتاح العلوم، ص٥٤، وص٤٣.

التحسين " لكنه إنْ وضعَ استدرك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة. وإنْ لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين، فترجح حينئذ جانب الوضـــع، فوضع "[٨٧٨].

ك - (التعجيب) و (الاستلذاذ) عند القرطاجني الذي يقرر: أنّ تحرّي اللغة بعضَ الإجراءات، من مثل إجراء اللواحق المصوتة على أعقاب الكلمة على وفق نظام معين إنما هو لفائدتين:-

أولاهما: الإبلاغ المتمثل بما يجود به اختلاف مجاري الأواخــر أو تنويـــع مجاري القوافي والأسجاع، من فروق في المعاني.

ثانيهما: التعجيب والاستلذاذ بسبب تحسين مواقع المسموعات من النفوس، حيث يستجدّ به نشاط السامع ذلك إن إجراء كهذا ملذوذ، لأن جرى الأمــور على نظام منضبط محكم له موقع عجيب من النفس.[٨٧٩].

إن هذه التصورات تحوم في فضاء المنجز المعاصر الــذي تنــزع أغلب مكتسباته النظرية إلى الاقتراب نحو رؤية وظيفية مزدوجة للغة، آن لنا أن نتبصّر في ماهيتها، ونتساءل عن كيفية موضعتها في النص، وعــن آلية اشتغالها.

وللنتساءل – بدءاً – هل يوجب اقتضاء الــضرورة الفنيــة تنحيــة (إبلاغية) اللغة عن الشعر؟ وهل أن علـــى الــشعر أن يغيّــب – عمــداً – مرجعيات اللغة الدلالية، لكي يمنح متلقيه (إيحاءات) اللغة الشعرية فقــط؟

---

(٨٧٨) المثل السائر، ج١، ص١٩-٢٠.

(٨٧٩) انظر: منهاج لبلغاء، ص١٢٢-١٢٤.

وهل يترشح عن (الإبلاغية والإيحائية) علاقة تنـــاف وتـــضاد؟ أم أنـهمـــا يتواجدان معاً في علاقة تكافؤ وتتام؟ وهل ينفردان بعرش الوظيفة؟ أم أنـهما يتناوبان تسيّداً وهيمنـة على وظائف أخرى مغيّبة ولكنها غير مستبعَدة؟ ...

إن الحد الذي لا ينبغي على النثر تخطّيه هو الإبــلاغ أو الاتــصال، وهذا يعني أن على الشعر ألا يكون إبلاغياً محضاً، ولكنه لا ينفي عن الشعر أية وظيفة إبلاغية، إذ أن على الشعر - كيما يحافظ على انتمائه اللغوي - أن يتواصل مع متلقيه عن طريق نحو متفرد من الإبلاغ يباين شكل الإبلاغ النثري.

ولعل هذا وحده يسوّغ نـهج البعض في عدّ الشعر واحداً " من أكثر وسائل التواصل بين البشر دقة ورفاهية، وأعظمها تأثيراً في الإنسان"[880].

إن الذي أهدى للبعض تصور أن الشعر ينفض يده من كل وظيفـــة إبلاغية، هو أن هذا التصور غدا منعطفاً التقت عنده أغلب الاتجاهات، فبدءاً من البحث النصوصي الجمالي الذي يتغاضى عن الاحتكام إلـــى خارجيـــات النص، والذي تبنّاه الشكلانيون الروس، الذين دعوا إلى أن تتركز الدراسة التحليلية " في المقام الأول على العناصر النصية، وعلى العلاقات المتبادلـــة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص "[881].

---

[880] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٣٨٣.

[881] مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية، ص٢٢.

ومروراً بالاتجاه الأسلوبي، حيث يكون التحرك " على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت والتركيب أو الدلالة "[882].

ووصولاً إلى الأسلوبية البنيوية ومناداتها بتفسير البنية في ذاتها، وفصم صلاتها مع ما يتاخمها.

وعلى وفق هذا التصور يشتغل الدرس الأسلوبي في استنفار نوازع الجمال في اللغة، ذلك أن " وظيفة الظاهرة اللغوية – عند دارس الأسلوب – هي أن تكون لها مساهمة واضحة في قيمة النص الجمالية "[883] انطلاقاً من كون الأديب – طبقاً لبالي – " يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة... وهو ثانياً، وفوق كل شيء، يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقي بالموسيقى"[884]. وتمثُّلاً لهذا، تَحدّد مجال الأسلوبية " بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية "[885]، ذلك أن " غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة"[886].

---

[882] البلاغة والأسلوبية، ص٦.

[883] في منهجية الدراسة الأسلوبية- د. عبد الهادي الطرابلسي، منشور ضمن ندوة اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات ٤، ١٣-١٩، ١٩٧٨، تونس، ١٩٨١، ص٢١٧.

[884] الأسلوب والأسلوبية- كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥، ص٣٦.

[885] الأسلوبية والأسلوب، ص٣٦.

[886] المصدر نفسه، ص٣٥.

إن نزوع هذا الحقل إلى معاينة (ذلك التجاوز)، أرضخ إيمان البعض لشكل من أشكال التعليم بانتفاء الإبلاغ عن وظيفة الشعر واكتفاءها بغاية إيحائية محضة، وهذا ما لنا فيه رأي مختلف سيتبدى من خلال نقضنا لوجهة نظر كوهين، أو مجافاتها في أقل تقدير.

في دراسته للوظيفة الشعرية جنح كوهين إلى اختزال العلاقة بين دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء في حدود علاقة التنافي، بمعنى أن المعنى المفهومي المنبثق عن دلالة المطابقة، والمعنى الانفعالي الإيحائي لا يمكن " أن يتواجدا مجتمعَيْن في حضن نفس الوعي. إذن لا يمكن للدال أن يتضمن مدلولين متنافيين. وبهذا السبب كان على الشعر أن يلجأ إلى هذا الانعطاف، كان عليه أن يقطع الدال الرابط القائم بين الدال والمفهوم لأجل استبداله بالانفعال. عليه أن يجمّد القانون القديم لأجل استخدام القانون الجديد. ليس الشعر شيئاً مختلفاً عن النثر. إنه نقيض النثر. وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى بل إنها مسح هذا المعنى. إن الكلمة الشعرية هي في نفس الآن موت وانبعاث اللغة "[٨٨٧].

امتدت عدوى وجهة نظر كوهين هذه إلى الخطاب العربي، فاستتبت في متصور عبد الله صولة عن الإنزياح في البحوث الأسلوبية المعاصرة، فبنى على مسلمةٍ واهية تقول: " إن الدوال لا تتحمل وجودها معاً في الرسالة الشعرية "، رأياً احتذى فيه خطا كوهين يعد فيه الدلالة الحافة (الإيحائية) النقيض الصريح لدلالة التصريحية (المطابقة)، وتكون فيه

---

[٨٨٧] بنية اللغة الشعرية، ص٢١٤.

المقابلة بين هاتين الدلالتين " بمثابة المقابلة بين الموت والانبعاث في حياة الكلام، إذ يقوم الكلام الشعري بقتل الكلام على صعيد الدلالة التصريحية، وبعثه على صعيد الدلالة الحافة "[888].

والذي يتجه إلينا، أن العلاقة بينهما هي علاقة تكافؤ وتواجد وتنام، وأن الشعرية تنهض على تفاعل الحمولة الدلالية المعجمية مع الدلالة الحافة والإيحائية المتعددة، فيتوالد عن هذا التفاعل الإنزياح بفعل التصدع الكائن في بنية التوقع، ذلك أن احتشاد الدلالات على نحو غير متوقع يؤزّم العلاقات فيما بين المفردات، فيمنح النص منطلقاً مغايراً للمألوف ويتوهج شعرياً.

وإذن، فليس ثمة إمكانية لانبثاق الشعرية ما لم يشتغل فضاء النص بأكثر من دلالة، وبخلاف هذا، أي في حالة تفرد الوظيفة الحافة أو الإيحائية، يُطاح بما يميّزه من النثر. فلو لم يستنبت الشعر من الدلالة الحافة للشيء دلالة مطابقة، واكتفى بدلالة واحدة هي الحافة، لغدت هذه الأخيرة – في النهاية – دلالة مطابقة على ذلك الشيء.

فمثلاً لو لم تُصاحِب (رغوة الشباب) التي هي دلالة حافة للدال (الشيب)، دلالةُ مطابقة هي (الشيب)، لم تتجاوز دلالة (رغوة الشباب) كونها دلالة مطابقة لهذا الشيء عينه.

وإذا قلنا بتغيب دلالة المطابقة وليس استبعادها، فإن ذلك سيؤول بالدلالة الحافة إلى دلالة مطابقة أيضاً أي أنها في سيرورة تحوّل أيضاً.

---

[888] فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، ص٩٣.

نخلص من هذا إلى أن شعرية أي كلام تقتضي تَصاحب دلالة الإيحائية أو الحافة مع دلالة المطابقة، إنهما يتنازعان معاً على التواجد في عملية التلقي، ليخلقا تلك الشعرية وليست العملية بينهما عملية تموّج يمسخ بعضه بعضاً، ولنا أن نجترح له مصطلحاً هو (المشادة الدلالية) حيث تتأهب في كلتا الوظيفتين للعراك الدلالي، يرتفع جراءه منسوب الدلالة.

إنَ تغيّب دلالة المطابقة - إذن - هي مصادرة كوهينية غير مبرَّرة، والأكثر نجاعة أن نقول: أن المعنى الشعري يتغرّب عن معدنه المعجمي الذي يظل شاخصاً - أيضاً - ليمنح ذلك التغريب هويته.

وباستحضارنا اعتراضنا الآنف، تتبدّد القناعة بتصور الغذامي عمّا يسّميه " الحدث الانحرافي الساحر" الذي يجاريه - حسبه - مصطلحُ (الأدبية) عند المدرسة الشكلية، الذي يشير إلى تحوّل " عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضعٍ يتحوّل فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه "[٨٨٩].

فالمدلول القديم لا يُلْغَى، كما تقدم، ولا ينعدم بخلاف ما يصّرح به توفيق الزيدي من أن " انعدام الوظيفة المرجعية للدال يحدث في المتقبل (صدمة) و (خيبة انتظار) "[٨٩٠].

---

[٨٨٩] الخطيئة والتفكير، ص١٦-١٧.

[٨٩٠] أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص٨٦.

وليس لنا، بعد ذلك، إلا أن نحتاط فلا نتابع كوهين وتابعيه، في كون العلاقة بين الدلالتين علاقة تناف تقوم على الاستبدال، أو علاقـة تنـاقض تقوم على القتل والانبعاث.

إن بعض ما جاء في المقتبس السابق للغذامي، وهو قوله "فاللغـة في النص الأدبي تدل على نفسها "، يصرف أذهاننا إلى (الغائيـة الذاتيـة) للغة الشعر، ذلك المقترب النظري الذي لا تحيل تلك اللغة - حسبه - إلا على نفسها، فهي لغة ذاتية الإرسال[٨٩١]، ذلك أنّ " الاستعمال الشعري للغة يمكن تمييزه عن الاستعمالات الأخرى من خلال الحقيقة الآتية: (في الشعر) اللغة تعبّر من خلال اللغة نفسها وليست هي صفة أو وسطاً انتقالياً لـشيء آخر "[٨٩٢].

إن اللغة الشعرية - بمعنى آخر - تجد " تبريرها (وبالتـالي كـل قيمها) في ذاتها، إنها لذاتها غايةٌ ولم تعد وسيلة، إنهـا إذن مـستقلة، أو أيضاً، ذاتية الغائية "[٨٩٣]، على العكس تماماً من اللغة العلمية التـي تجـد " تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر، إنهـا وسـيلة وليست غاية، إنها، إذا استعملنا كلمة علمية، مغايرة الغائية "[٨٩٤].

---

(891) Theories of the Sympol: Tzvetan Todorov ، Translated by Cathcrine Porter، Cornell University Press ،Ithaca، New York p.272

(892) Ibid p.272 .

(٨٩٣) نقد النص، ص٢٤.

(٨٩٤) المصدر نفسه.

إن التشديد في اللغة الشعرية يكون على الإشارة نفسها فكل ما فيها من صنعة إنما وضع ليلفت النظر إليها[٨٩٥]، فهي - إذن - تلك " اللغة التي لا تحيل إلى أي شيء خارجها. إنها اللغة المختزلة إلى ماديّتها، وحسب، إلى أصوات وأحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى "[٨٩٦]. أو حرفية المعنى.

وليس معنى (رفضها) للمعنى، خلوّها من أيّما عنصر حمّال للإبلاغ، ولكن معناه أن التواصل الشعري يأخذ نمطاً خاصاً من التواصل يغدو الغرض منه "- بحسب ياكوبسن - ليس إلا غرضاً في ذاته (الغائية الذاتية)، أي أن الدليل اللساني الثاني يحيل على نفسه. ومن هذه الزاوية فإن التواصل الشعري لا يرتبط بعناصرها خارج اللغة بل يكوّن نظامه التواصلي الخاص. ومع ذلك فإن هذه المعالجة لا تعني أنّ هناك رجوعاً إلى تصور عتيق وعازل للأدب. بل إنها أكثر تعقيداً في الواقع. فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى بل تكتفي بالهيمنة عليها. فالواقع أن النص الشعري يحتوي أيضاً على عناصر إقناعية وعناصر حمّالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية. وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف النصية، تبعاً لتغيير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذلك شعرنة نص أو ضياع شاعريته "[٨٩٧].

---

[٨٩٥] انظر: نظرية الأدب، ص٢٣.

[٨٩٦] نقد النص، ص٢٥.

[٨٩٧] البلاغة والأسلوبية- هنريش بليث، ص٦٤.

وفضلاً عما يمدّنا به هذا المقتبس من تصور عن احتفـاء الـشعر بالمعنى، ونزوعه نحو الإبلاغ أيضاً، فإنه لا يمكن الحديث عـن شـرعية وجودٍ للحدث اللغوي - نفعياً كان أم إبداعياً - ما لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام وقائعي، كما لا يمكن تصور انفراد البثّ الفمي بتأدية وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية[٨٩٨]، وطبقاً لهذا، فليس ثمـة " شرعية لأية نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ مـن مـضمون الرسـالة الأدبية أساً لها "[٨٩٩].

ودون إدراك هذا لا يمكننا التسليم، مع محمد الخطابي، بالازدواجية الوظيفية للحدث البلاغي، حيث تتغيّا مظاهره الإبلاغ والتأثير، حيث يُجـاء بها " من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شـد انتبـاه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع "[٩٠٠].

وإذا كنا لا نتردد في قبول مسلمةٍ، لها حظ وافر من الشيوع، مـن مثل: ليس الهدف الأخير للشعر هو التوصيل[٩٠١]، فإننا - ارتكازاً على مـا فات - نرتاب كثيراً في استقبال تصورٍ من مثل: لـيس هنـاك مـا يجـب

---

[٨٩٨] نظر: الأسلوبية والأسلوب، ص١١٧.

[٨٩٩] المصدر نفسه، ص١١٨.

[٩٠٠] لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، (بيروت- الدار البيضاء) ط١، ١٩٩١، ص٩٥.

[٩٠١] انظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٧٦.

توصيله في الشعر، إذ " لا توجد فكرة تحتاج بالضرورة أنْ تكون موضوعاً له، فعملية الإبداع في نفسها مستقلة عن التوصيل "[902].

ذلك أن هذا التصور - ناهيك عن تعارضه مع ما تبنّته دراستنا ودافعتْ عنه - انبنى على منظورٍ ظاهر العقم انتحى فيه جوته (Goethe) بلهجته الساخرة ناحية مغايرة، يقول: " لكي نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثراً، ولكنه يستطيع أن يكتب شعراً، أن يبحث عن قواف ويتابع إيحاءات الكلمات وتوالداتها حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشيء ما - ولو لم يعن شيئاً على الإطلاق - إلا أنه يبدو دالاً على أية حال "[903].

إن التصالح على هاتين الوظيفتين، والذي مرّت الإشارة إليه، لا يعني أن البحوث اللسانية لم تُسفر عن تلامح وظائف أُخر، قبل أن نأتي عليها، تجدر الإشارة إلى تصور امبرتو اكو (Umberto Eco) عن وظيفة اللغة الشعرية، ففضلاً عن وقوفه عند الوظيفتين الآنفتين تحت (المرجع) و (الإيحاء)[904]، فهو لا يرى أن تقتصر تلك اللغة على (الإيحاء) فحسب، بل عليها أن تتعداه إلى الترتيب الواعي والمقصود لبعث (إيحاء موجّه)، بمعنى

---

[902] المصدر نفسه.

[903] المصدر نفسه.

[904] انظر: تحليل اللغة الشعرية- امبرتو اكو، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص٨٦-٨٧.

توليد نمط معين من التشفير يكون مدعاة لتوظيف المتلقي داخل النص توظيفاً بنيوياً(٩٠٥).

لقد أسفرت تصورات كارل بوهلر (Karl Buhler) عن النموذج التقليدي للغة الذي يمثل المثلث التقليدي للوظائف اللسانية وهي الوظيفة الانفعالية والوظيفة الإفهامية والوظيفة المرجعية، وكل وظيفة منها تناسب عنصراً من عناصر الحدث اللساني وهي: ضمير المتكلم أي المرسل، وضمير المخاطب أي المرسل إليه، وضمير الغائب أي الشيء أو الشخص المتحدث عنهما(٩٠٦).

ومع حلقة براغ التي تعدّ " من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية "(٩٠٧)، اقترح أحد مؤسسيها، وهو موكارومسكي، التوسع في النموذج اللغوي الذي قدّمه بوهلر، بإضافة وظيفة رابعة هي الوظيفة الجمالية، وقد عرّفها بأنها الوظيفة التي " تشير إلى نفسها، أي تؤلف لغة فوقية (ميتالغة Metalanguage)، وقد امتاز هذا الاقتراح بأنه وضع اللغة الشعرية في الطرف الآخر من لغة الإشارة (...)

---

(905) Towards Semiotic researoh in television massage ،umberto Eco ،in ، Communication Studies ،John Corner and Jeremy Hawthorn(ed) ، Edward Arnold ،1981 ،p.145 .

(٩٠٦) انظر: قضايا الشعرية، ص٣٠.

(٩٠٧) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص١٢٨.

فضلاً عن أنه نظر إليها في سياق أوسع من الاستخدامات المتنوعة للغة"[908].

ثم أننا نظفر عند أندريه مارتيني (A. Martinet) اللساني الفرنسي الشهير، فضلاً عن الوظيفتين اللتين مرّ الإجماع عليهما، بإضافة " وظيفتين أُخريين، هما:

أولاً: كون الكلام عماداً للفكر، لأنه - كما يقول - لولا الكلام لما استحق الفكر أن يسمى بهذا الاسم. وفكر لا يتجلى من خلال الكلام قد يصعب الاستدلال حتى على وجوده.

ثانياً: الوظيفة الجمالية وهي استعمال الكلام لغاية جمالية محضة وهي وظيفة ملتحمة مع الوظيفتين الأساسيتين، ولذلك يصعب تصورها منعزلة عنهما "[909].

أما في المنظور العربي، فثمة وعي ببعض الوظائف المضافة، منها - مثلاً - ما يمكن أن نعثر عليه في تصنيف أدونيس لوظائف الكلام في استقرائه لبعض الخطابات الموروثة، حيث يشير إلى وظائف ثلاث هي: الوظيفة الإخبارية والوظيفة البرهانية والوظيفة التبجيلية[910].

ومنها ما أجملته باحثة معاصرة في ثلاث وظائف، ارتكازاً على حقيقة أن اللغة تتشكل، بفعل دالها الخطي، بكيفيات غير متناهية لأداء

---

[908] فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ص٢٠٥.

[909] النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، ص٢٠٠.

[910] انظر: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج٣ (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص٣٩١ أو ص٣٩٧.

وظائف مختلفة، أهمها: الوظيفة الإفهامية أو الإيصالية وهي الوظيفة التي تركز عليها اللسانيات، والوظيفة العاطفية وهي التي تركز عليها أسلوبية بالي، والوظيفة الإبداعية والجمالية وهي التي تتعرض لها - طبقاً لرأي الباحثة - الأسلوبية الأدبية[911].

ويظل مشروع ياكوبسن الأكثر إحاطة وشمولاً لوظائف التواصل اللفظي الأساسية، فهو يعتمد على نموذج الاتصال السداسي ليصوغ منه تلك الوظائف. إن العناصر المكونة لكل سيرورة لسانية هي المرسل (Addresser) والمرسل إليه (Addressee) والرسالة (Massage) والسياق (Context) والسنن (code) والاتصال (Contact)، ومنها يتألف جهاز التخاطب الذي يحدث الفعل التواصلي الذي يوجزه ياكوبسن على النحو الآتي: "إن المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقاً تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضاً " المرجع " باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة أخيراً، اتصالاً، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه "[912].

---

[911] انظر: المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب، ص١٣٥.

[912] قضايا الشعرية، ص٢٧.

وقد ناسب ياكوبسن بين عناصر الحدث اللساني هذه، ووظائف عملية التخاطب السلساني، وانتهى على مقابلتها بست وظائف أساسية هي:

١- الوظيفة الانفعالية (emotive) أو التعبيرية (expressive): وهي الوظيفة المتمركزة حول المرسل، وتهدف على التعبير " بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معبنٍ صادق أو خادع (...) وتمثل صيغ التعجب في اللغة الطبقة الانفعالية الخالصة "[٩١٣].

٢- الوظيفة الإفهامية (conative): وتتولد عن المرسل إليه، ويبد التوجه نحوها " تعبيره النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر اللذين ينحرفان من جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى "[٩١٤].

٣- الوظيفة الشعرية (poetic): وتتولد عن الرسالة التي تكون فيها غاية لذاتها، وتستأثر بالوصف والتركيز، لأن " استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة "[٩١٥].

---

[٩١٣] المصدر نفسه، ص٢٨.

[٩١٤] المصدر نفسه، ص٢٩.

[٩١٥] المصدر نفسه، ص٣١.

إن التعرف تجريبياً على الوظيفة الشعرية يتم من خلال نمطي السلوك اللفظي: الاختيار والتوزيع، حيث تسقط تلك الوظيفة مبدأ التماثـل لمحـور الاختيار على محور التوزيع[٩١٦].

٤- الوظيفة المرجعية (referential): ويولدها السياق وهـو مـا تحيل إليه الرسالة في الخارج، وغايتها الإبلاغ أو الإيصال.

٥- الوظيفة الميتالسانية (metalinguistic): وتتركز حول الـسنن المشترك بين مركب ذلك السنن (المرسل) ومفككه (المرسل إليه)، فتـؤدي وظيفة معجمية أو وظيفة شرح حيث يكون الخطاب مركـزاً علـى الـسنن للتأكد من أن طرفي جهاز التخاطب يستعملان استعمالاً جيداً للسنن نفسها، وأن التفاهم بينهما حاصل، كأن يتساءل المرسل إليه: (إنني لا أفهمك – ما الذي تريد قوله) أو المرسل: (أتفهم ما أريد قوله)[٩١٧].

٦- الوظيفة الانتباهية (phatic): ويولدها الاتصال حين يتغيّا إقامة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتمديده أو فـصمه، والتثبـت مـن ديمومة التواصل، والتأكد من اشتغال دورة الكلام، وتتجسد هذه الوظيفة في جمل من مثل: (ألو تسمعني)، وتوظف لإثارة انتباه المرسل إليه والتأكد من أن انتباهه لم يرتج، كاستخدام عبارات من مثل: (قل أتـسمعني أو اسـتمع إلي)[٩١٨].

---

(٩١٦) انظر: المصدر نفسه، ص٣٣.

(٩١٧) انظر: المصدر نفسه، ص٣١.

(٩١٨) انظر: المصدر نفسه، ص٣٠.

وقد أوجز ياكوبسن تصوره عـن عناصـر الـسيرورة اللـسانية، ووظائف التواصل اللفظي التي تتصل بهما على شكل خطاطتين[٩١٩]:

١- السياق

المرسل ـــــــ الرسالة ــــ المرسل إليه

الاتصال

السنن

٢- الوظيفة المرجعية

الوظيفة الانفعالية ــــ الوظيفة الشعرية ــــ الوظيفة الانتباهية

الوظيفة الإفهامية الوظيفة الميتالسانية

وفضلاً عن انفراج نموذج التواصل عند ياكوبسن عن منظومة من الوظائف اللسانية لها - إلى حد ما - طابع الشمول، فإنّ أهمّ ما يميزه هو تصوره النظري لمفهوم المهيمنة (domination) الذي يعني أنّ وظيفةً ما، تبرز أو تهيمن على سائر وظائف الخطاب التواصلي، فيصطبغ بهـا ذلـك الخطاب ويكتسب هويته وفرادته بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا يعنـي أن بقية الوظائف تكون حاضرة أيضاً ولكن القيمة الوظيفية الأساسية تتفرد

---

[٩١٩] انظر: المصدر نفسه، ص٢٧، وص٣٣ على التوالي.

بها تلك الوظيفة المهيمنة، وهكذا فالخطاب هو جماع الوظـائف اللـسانية هذه، ولنزيد الأمر وضوحاً فنورد مقتبساً عن ياكوبسن:

"يولّد كلُّ عامل من هاته العوامل [أي العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي] وظيفة لسانية مختلفة. ولنقل على الفور أنه إذا ميّزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدّي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفـة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هـذه الوظـائف وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة، لكـن حتى ولو كان استهداف المرجع والتوجه نحو السياق - وباختصار الوظيفة المسمّاة (وضعية) و(معرفية) و(مرجعية) - هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغـي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار "[٩٢٠].

وقد جاء هذا التصور حسماً لنزاعٍ شائك بين مناصرين لفكـرة: أنّ الوظيفة الشعرية، في الكلام العادي، تكون فـي الدرجـة الـصفر، وبـين معترضين عليها، فمع ياكوبسن يكون كل خطاب مهما كانت غايته يتـضمّن وظيفة شعرية. بقي إن درجة هذه الوظيفة تختلف من نص لآخر[٩٢١]، ذلك أن الخطاب، كل خطاب، لابد أن يقوم على اجتماع كل وظـائف التواصـل اللفظي الأساسية، بما في ذلك الوظيفة الإبلاغية والشعرية، غير أن الفرق

---

[٩٢٠] المصدر نفسه، ص٢٨.

[٩٢١] انظر: التفكير البلاغي عند العرب، ص١٨٤.

بين أجناس ذلك الخطاب، تكون بحسب الوظيفة المهيمنة، فالخطاب الأدبي هو كذلك، لا لأن الوظيفة الإبلاغية فيه من الدرجة الصفر أو منعدمة، وإنما لأن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة(٩٢٢).

إذن، يمكن تعريف المهيمنة، مع ياكوبسن " باعتبارها عنصراً بؤرياً (focal) للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدّد وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية "(٩٢٣).

لقد ألمح ريفاتير في مفهوم الوظيفة الشعرية عند ياكوبسن، مزية ضمنية للشعر على حساب الفنون الأدبية الأخرى، فهو مفهوم يتصل، في جانبه الكبير، بالشعر. ولكي ينفي ريفاتير هيمنة تلك السلطة الشعرية عن تلك الفنون التي اعتبرت، غالباً، تابعة ومدينة للشعر بالشيء الكثير، فقد اقترح استبدال هذا المفهوم بمفهوم الوظيفة الأسلوبية، فهذا الأخير لا يتضمن مسبقاً مزية ضمنية لأي فن من الفنون على حساب الباقي. ولم يغفل ريفاتير إسناد مهمة تنظيم العلاقات بين الوظائف للوظيفة الأسلوبية هذه، لكونها تحتل - في نظره - مركز الإرسالية(٩٢٤).

ولنيس هذا فحسب، بل أن " الأهم من هذا كله، أنّ ريفاتير لاحظ أن هيمنة الوظيفة الشعرية في مجال الدراسات الإبداعية جعل مفهوم الأسلوب يتركز على هذه الوظيفة بالذات، لذلك كان الشعر المنظوم، دائماً في مقدمة

---

(٩٢٢) القيمة المهيمنة، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، ص٨١.

(٩٢٣) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص١٠-١١.

(٩٢٤) أسلوبية الرواية، ص٦٧.

الأنواع الإبداعية من حيث الأسلوب. وقد أشار مثلاً إلى أن ياكوبسن على الرغم من إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية، فإنه يظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى "(٩٢٥).

وإذا كان ريفاتير قد ألمح نجاعة في مقاربة الوظيفة البديلة، فإنه لم يلبث أن عدل عنها، فيما بعد، إلى مفهوم الوظيفة الشكلية، ذلك أنه رأى أن مفهوم الوظيفة الأسلوبية مرتبط بنظرية بعينها، ولكي يتجنب ربط المصطلح بهذه النظرية أو تلك، فقد فضّل مفهوم الوظيفة الشكلية. وليس لتفضيله هذا ما يبرره، فالإشكال الذي حاول إبعاده لا زال قائماً، لأن لفظ الشكلية مرتبط بالنظرية الشكلية(٩٢٦).

وبعد ياكوبسن، طرح لوتمان (Lotman) نموذجاً آخر للاتصال، وهكذا، وعلى وفق لوتمان، ستتردّد لغة الشعر بين نموذجين، أولهما النموذج الذي تنتقل فيه الرسالة من المرسل الذي يمثله الضمير(أنا) إلى المرسل إليه الذي يمثله الضمير (أنت)، وثانيهما الذي تنتقل فيه الرسالة من المرسل (أنا) إلى المرسل نفسه (الأنا ذاتها)، أي أن الرسالة هنا يبثها المتكلم إلى نفسه، ويمثل لوتمان لهذا النوع الأخير من الرسائل بالسيرة الذاتية. إن الذي بعث لوتمان على الاستدراك على نموذج ياكوبسن هو أن

---

(٩٢٥) انظر : المصدر نفسه.

(٩٢٦) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص١١.

هذا الأخير يفترض أن الرسالة تنتقل من مرسل إلى متلق في حين يهمل النوع الآخر[٩٢٧].

وليس النموذج المستند إلى صيغة (أنا – أنت) بمختلف -- حسب حسن ناظم – عن النموذج المستند إلى صيغة (أنا – أنا)، فضلاً أن لوتمان لم يُبرهن على اختلافهما الذي يراه هو، "فالسيرة الذاتية – مثال لوتمان نفسه – هي – في الأخير – رسالة لفظية موجهة إلى آخر، أي إلى (أنت) وإن كتبها (أنا) متحدثاً فيها عن (أنا)، فهذا لا يعني أنه لا يتحدث فيها إلى (أنت). إن السيرة الذاتية تندرج ضمن النموذج الأول (نموذج ياكوبسن) تبعاً لاستلزامها – كما في كل رسالة لغوية – ومرسلاً ومرسلاً إليه، وإن كانت هذه فرضية مسبقة، إلا أنه لا غنى لكل رسالة لفظية عنها "[٩٢٨].

وإذا كنا قد ألمحنا إلى شيءٍ من الشمولية والتماسك في نموذج ياكوبسن، فإن تلك الصفتين لم يُسلّم بهما البعض الذي يمكن القول – طبقاً لرأيه –: " إن الوظائف المذكورة لا تشمل جميع الاستعمالات الممكنة للرسالة، إذ يستطيع المرء أن يضيف على سبيل المثال، الوظيفية (التبجيلية) أو (التباعدية) التي تحدّد منزلة المتكلمين الاجتماعية في فعل الكلام (وهي وظيفة بارزة خاصة في اللغات التي تستخدم الشفرات الفرعية

---

[٩٢٧] انظر: السيموطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر: أمينة رشيد، ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقيا مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الدار البيضاء، ط٢، ج١، ص٦٠.

[٩٢٨] مفاهيم الشعرية، ص١٠٣.

للاحترام والتبجيل، أي أنها تستخدم نحواً خاصاً وصيغاً معجمية معينة تعبّر عن هذه الوظيفة)، والوظيفة التوكيدية "[٩٢٩].

وبعد، فما أفضنا في وظائف اللغة على هذا النحو إلاّ لذريعة أنّ وظيفة الشعر هي مكمّلة لبنيته، ولا يمكننا - من ثمّ - أن نُعاين بنية الإنزياح في الشعر بمعزل عن وظيفته فيه، فالإنزياح يُكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها على سائر وظائف الفعل التواصلي، وبه تغتني الوظيفة الإبلاغية، أو - إنْ تحرينا الدقة والصواب - تغادر ارتكازاتها الدلالية المعجمية، فتمنح السياق الشعري بَذخاً دلالياً أو - على نحو أدق وأصوب- إيحائياً، فانبثاق الإنزياح في النص يحفّز الوظيفة الشعرية على الهيمنة، ويبعث الوظائف الأخرى على التراجع.

ثم إنّ الوظيفة تمثل الزمن الثاني أو الشوط الثاني لآلية الواقعة الشعرية التي تُمثِّل البنية شوطها الأول، فبينما يتمّ (عرض الإنزياح) على مستوى البنية، فإن (نفيَه) - وهو إجراء لا محيد لاستراتيجية الشعرية عنه- لا يتمّ إلا على مستوى الوظيفة.

لقد أسلفنا إيضاح ميكانيزم الشعرية في لحظتين: أُولاهما تعرض الإنزياح حين تخرق نظام اللغة فتشوّش إرسالية النص وتُربِك مسار تلقّيه، على مستوى البنية، وهذه الحالة مدعاة لحضور اللحظة الثانية حيث يتم تأويل أو تصحيح ذلك الخرق، وبهما يعاد الانسجام إلى الرسالة حيث تتحكم الخلفية المعرفية فتسهم "بشكل فعّال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ

---

[٩٢٩] فن الشعر البنيوي وعلم اللغة، ص٢١١.

وبين النص وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل "[٩٣٠]، وهكذا يكتسب النص شعريته على مستوى الوظيفة.

إن المرحلة الثانية هذه، هي مسلك إجرائي يُنْتَدَب استعارياً لخدمة الارتكاز الشعري، ودون تحققّها تُرْدَم الهوة التي تفصل الواقعة الشعرية عن عالم الأحلام ولا نريد هنا أن نحيل على تشابههما الكامن في أن الشعر " ينافس الحلم في أن كليهما تنشيط للذات، وتفريغ لمكبوتات، وهو بذلك إراحة نفسية من ضغوط غائصة، فيتنفس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسي إليه "[٩٣١]، وإنما نعني بالتشابه: تقاسمهما (الجانب السلبي للإبداع) أو مرحلته السلبية التي تعقبها - في الواقعة الشعرية وهو تخالف فيه الحلم - مرحلة إيجابية. وهاك بيان هذا:

إن عرض الإنزياح ليس هدفاً نهائياً للواقعة الشعرية، لأنه وسيلة للهدم والسلب، الغاية هي إعادة البناء، ودون إعادة البناء التي تتمّ فيها عمليةُ نفيه أو تصحيحه وإعادة الانسجام، تفقد الواقعة كل مبرِّر لوجودها، ذلك أنها محكومة - ككل اللغات - بقانون التواصل، وبغياب المرحلة الثانية عن تلك الواقعة تغدو ضرباً من الهذيان، وهكذا فالأحلام والهذيان تتشابه مع الواقعةَ الشعرية في مرحلة (عرض الإنزياح)، ولا يختلفان عنها إلا في

---

[٩٣٠] لسانيات النص، ص٣٢٦.

[٩٣١] دراسة في لغة الشعر- د. رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص١٩، عن: البلاغة والأسلوبية- د. محمد عبد المطلب، ص١٦٤.

كونهما لا يخضعان لمرحلة (نفي الإنزياح) أو إلغائه في المرحلة التالية[٩٣٢].

" ومن المعروف أن السريالية قد تبنت هذا التشبيه: إن الشعر والأحلام والهذيان تتقاسم جميعاً الصفة السلبية المشتركة. والكتابة العفوية التي وجدت فيها السريالية ذاتها الإبداعية الرئيسية (كذا) في الشعر ليست أكثر من تكسير الفكر لنفسه بشكل متواصل "[٩٣٣]، دون أن تسمح تلك الكتابة لمتلقيها بمحاولة إعادة بَنْيَنَة هذا التكسير.

وبغياب عملية (نفي الإنزياح) عن الواقعة اللغوية تغدو جملة غير معقولة، وكما أحلنا إلى كوهين سابقاً، فإن الواقعة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة إلا أنهما تختلفان في إنّ أولاهما قابلة للنفي والتصحيح واستعادة الانسجام وإمكانية التأويل والفهم وثانيهما تفتقر إلى هذه القابلية، فهما – إذن – "لا يتشابهان، من ناحية البنية، إلا سلباً، أي بقدر ما تخرقان القانون "[٩٣٤].

فالواقعة الشعرية تتضمن لا معقولية في لحظتها الأولى أي في مراحل تكسير البنية وزرع المنافرة، وما معقولية الشعر تلك إلا " الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعي "[٩٣٥].

---

[٩٣٢] انظر: نظرية الإنزياح عند كوهن، ص٥٤.

[٩٣٣] بنية اللغه الشعرية، ص١٧٣.

[٩٣٤] المصدر نفسه، ص١٩٣.

[٩٣٥] المصدر نفسه، ص١٢٩.

ولكن، ليس لنا – في حال – أنْ نفهم أن اللامعقولية المتضمنة تلك لا تستند إلى منطق وجيه ليس لها أن تجور على أسواره، ذلك أن لا معقولية القصيدة تلك تظل – طبقاً لكوهين – " أساسية، ولكنها ليست مجانية. إنها الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح من طبيعة أخرى. إن المعنى، ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن، ضائع ومكتشف من جديد "(٩٣٦).

وعدا غير اللامعقول، لا يقف حائلاً أمام اكتشاف ذلك المعنى ووضوحه واستعادة اللغة لمثاليتها أو انسجامها سوى الغموض، الذي بسببه تتغيّب عن مساحة التلقي مرحلةُ نفي الإنزياح، فيُفْقِد الواقعة وظيفتها التواصلية.

في الغموض – وبقدر تعلق الأمر بهذا السياق – مذهبان: أحدهما يخرج إلى الإبهام والإحالة والمغالطة، وثانيهما الغموض الشعري، وهذا الأخير يكون قابلاً للفهم (الشعري) لأنّ على (الخطاب) أنْ يكون قابلاً للفهم، وإلاً فقد – حسب كوهين – هذه الصفة، والنص الشعري " يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل أي يريد أن يفهم، ولكنه يريد أن يفهم بطريقة ما. إنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي، يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية... ومن هذا لا نستطيع أن نقول بأن النص قابل لأن يفهم فهماً تاماً. ولكن هل يمكن القول لهذه باستعصائه عن الفهم؟ لا بالتأكيد، بل يمكن القول بأنه في منزلة بين الفهم

---

(٩٣٦) المصدر نفسه، ص١٩٤.

وعدمه. وهذا بالضبط هو المستوى الذي يرضي الشعر أن يضع فيه نفسه"[٩٣٧].

يمكن أن يتبوّأ الشعر - إذن - منزلة بين منزلتين، أُولاهما تخلو من أيّما غموض والأخرى يمثلها الغموض المبهم، فيكون الغموض ضرورياً في لغة الشعر وعلى نحو يشكل فيها (خاصية داخلية) لا تستغني عنها، أو (ملمحاً) لازماً لها - حسب ياكوبسن - ولنكرّر معه، صيغة ايمُبْسَن: " إن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها "[٩٣٨].

وعلينا - الآن - أن نستدرك، فنُحِدّ من أمر وجوده هذا، إذ لا يعني ذلك أنه سائب دون حدود ضابطة، فعلى الغموض أن يكون محكوماً بقانون التواصل بالشكل الذي يتيح معه إمكانية التأويل والفهم. إن مبعث غموض اللغة هو أنماط الإنزياحات التي تصيبها، والتي تتشكل على نحو نتعسر فيه على المتلقي (نفيها) وإعادة الانسجام للكلام، لذلك على هذه الأنماط أن تراعي مقترب (الفهم الشعري) الآنف، الذي يضع المتلقي في منزلةٍ بين الفهم وعدمه، وهذا ما سوّغ لشابمان (R. Chapman) أن يشترط - كيما يضمن للمتلقي قابلية فهمٍ للرسالة الأدبية - عدم المبالغة في تلك الإنزياحات[٩٣٩].

---

[٩٣٧] المصدر نفسه، ص٩٥.

[٩٣٨] المصدر نفسه، ص٥١.

[939] Linguistics and Literature ،An Introdution to Literary Stylistics ،p:14.

وعند هذا، وبه، نكون بإزاء (الدرجة الحرجة) التي على الإنزياحات أن تراعيها، كيما تكون شعرية، هذا يعني أنه ليس كل انزياح هو شعرياً أو ذا دلالة فنية[٩٤٠]، إذ أن من الإنزياحات ما هو شعري، بحكم ولائها لضابط تلك الدرجة، ومنها ما هو غير شعري لخرقها له.

تأسيساً على تصور كهذا، فقد صُنِّفَت الإنزياحات إلى انزياحات مقبولة، وغير مقبولة[٩٤١]. وما الإنزياحات المقبولة إلا تلك التي تخضع للمواضعات التي تشترطها الدرجة الحرجة والتي تتجسد في إمكانية حدوث عملية (نفي الإنزياح) التي تضمن التواصل اللغوي مع تلك الإنزياحات.

ولعل اشتراط مثل تلك الدرجة في انزياحات الواقعة الشعرية، ونجاعته، جعل موكاروفسكي يصفها بأنها (انتهاكات منظمة)[٩٤٢]، وهذا يشير، في طرف خفي، إلى أنه ليس ثمة ما يسمى بـ(الحرية المطلقة) في الإبداع، فحتى (حرية التأليف) التي تميِّز الكلام في رأي سوسير، هي حرية غير مطلقة، فقد دقق ياكوبسن مفهوم الحرية السوسيرية هذا، وخلص إلى القول: " إن مجال الحرية يكون محدوداً وضيّقاً عندما نسعى إلى خلق الكلمات بتأليف الفونيمات. ولأجل إنتاج الجمل انطلاقاً من الكلمات فإن القيود تصبح أقل، وأخيراً فإنه لأجل صياغة أقوال انطلاقاً من الجمل تتعطّل القواعد التركيبية الملزمة، ويتّسع مجال الحرية أمام المتحدِّث، هذا دون أن

---

[٩٤٠] انظر: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص١٠.

[941] Adictionery of Linguistics and Phoneties ،p:91.

[٩٤٢] انظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص٤٢.

نستهين بعدد من الأقوال ذات الطبيعة النمطية "[943]. وعدم الاستهانة هذا، هو الذي يبجّل (الدرجة الحرجة) فتُبَوّأ منزلة مهمـة فـي عمليـة الخلـق الإبداعي.

إن درجة الإنزياح الحرجة ضرورة ملحّة، إلاّ انّ تحديدها يظل أمراً غير دقيق نسبياً، ذلك أنها مختلفة من قارئ لآخر، ولكننا نستطيع - حسب كوهين - تعيين قيمتها المتوسطة التي بتجاوزها " تكفّ القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، وربما كان الطـلاق الحاصـل بـين الـشعر المعاصر والجمهور حاصلاً بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة. ذلـك الطلاق الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون "[944].

وعلى نحوٍ أكثر تبسيطاً، فإن (مجاوزة) هذه الدرجة، تعني الانزلاق إلى مغبّة (أمراض اللغة)، فليس الخطاب الـشعري وحـده الـذي يخلـق اضطراباً داخل المعيار، فثمة الخطاب المَرَضي حيث يتحقـق فيـه أيـضاً الإنزياح " غير أن هذا الإنزياح لا تَتْلوه عملية نفي، نفي الإنزيـاح، التـي تتسم بها انزياحات الخطاب الشعري "[945].

وفي أحسن حال، فإن تلك المجـاوزة، تحيـل الخطـاب الموسـوم بالشعرية إلى خطاب موسوم (بالغرابة) باصطلاح (كيليطو) الذي يرى أنـه " إذا قمنا بتصنيف القائلين، فإننا لا شك سنقف على قائل معـين موسـوم

---

[943] بنية اللغة الشعرية، ص١٠١.

[944] المصدر نفسه، ص١٧٩.

[945] نظرية الإنزياح عند جان كوهن، ص٦٠.

بالغرابة لأنه يبتعد عن التصورات المألوفة لدى مجتمع ما. هذا القائل الغريب. يظهر في عدة أشكال، فهناك المجنون والمهرج والمجذوب والساحر والشاذ والشاعر "[946]، ولا يختلف الشعر عن سائر أشكال الغرابة تلك، إلا في عدم تجاوزه للدرجة الحرجة.

وما أنْ نقلّب صفحات موروثنا، حتى يُسفر عن تصورات، لنا أن نعدّها اعتمالاً جنينياً لتلك المنازع المارة. ومن الدال جداً، أن نَنْفي – بدءا– عن صيغة الخليل الرائجة: " الشعراء أمراء الكلام، يصرّفونه أنّى شاؤوا، وجاز لهم ما لا يجوز لغيرهم "[947]، أيَّ إيحاءٍ أو إشارة إلى أنّ أمراء الكلام هؤلاء ينعمون بحرية مطلقة وانفلات سافر من مواضعات اللغة، وأنّ لهم سعة في التصرّف في أنظمتها الصوتية والتركيبية والدلالية على نحوٍ يصوغ قطيعة مع أصولها ومعاييرها.

إذ لابدّ من ضوابط تُوقِف نزيف سوء استغلال الحرية والسعة في التصرف التي تمنحها تلك اللغة لمستخدميها، وقد وعى المنظور العربي مثل تلك الضوابط، فألمح إلى أنّ وجوه سعة العربية واتساعها و (شجاعتها) و (إقدامها) على التصرف والتغيير والخرق تستند إلى مبرّرات ما أنْ تفقدها – وبغض النظر عن وجاهة تلك المبررات أو عدمها – حتى

---

(946) الأدب والغرابة، ص ٥٨.

(947) زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: علي محمد بجاوي، مطبعه عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٩هـ/١٩٩٦م، ج٢، ص٦٣٣.

يتعذّر " أنْ يُحْمَل الكلام محمل القبول أو أن يجد له في دروب الفصاحة والسلامة اللغوية مسلكاً "[948].

ومن نماذج اشتراطها منطقاً وجيهاً تسوِّغ به نزوعها نحوَ الحرية، ونشدانها المرونة والاتساع، مُطالبةُ بعض أقطابها بـ(ملاحظة الأصل) بين المنقول إليه في اللغة، نصطفي من الجرجاني مثالاً لذلك، حيث يشترط في نقل اللفظ عن موضوعه (مجازاً)، أنْ يقع " على وجهٍ لا يعرى معه من ملاحظة الأصل "[949].

ومنها مطالبة بعضهم – كالقاضي الجرجاني – بألاّ تتعدى الاستعارة " حدّ الاستعمال والعادة "[950] لأنها إنّما تَصُحّ " وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة "[951]، وهكذا فإن استعمالها يرضخ لمواضعاتٍ عُدَّ انتهاكها تعسفاً لا يرتضيه منطق اللغة، ولنستحظر هنا – كيما نعزّز قولنا – مقولة الآمدي: " إنّ للاستعارة حداً تصلح فيه، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت "[952].

---

(948) مرونة العربية بين الممكن والمتحقق، ص43.

(949) أسرار البلاغة، ص365.

(950) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص429.

(951) المصدر نفسه.

(952) الموازنة، ج1، ص276.

ومنها، اشتراط المقاربة في التشبيه، ذلك أنّ العرب كانت " تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، واستقامته، وتُسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب "[953].

إن المنظور الموروث إنما سطّر تلك المشترطات لئلا ينزع الشعر - بتجاوزه لها - صوب الخطأ واللامعقول، أو يجنح نحو التعمية والإغماض.

وبمطالعة متصور الفلاسفة العرب عن (الدرجة الحرجة) نظفر - أيضاً - باشتراطهم إلزامات يقوّضون بها أيّة اعتباطية في الإبداع، ويحدّون بها من انفلات انزياحاته السافر، فابن سينا - مثلاً - يشدّد على وجوب تعرّض الشعر " لِما يكون ممكناً في الأمور وجوده، أو لما وجد ودخل في الضرورة "[954]. لذلك فهو يعدّ من (غلط) الشاعر أن يحاكي ما ليس له وجود ولا إمكان، أو أنْ يحاكي موجوداً لكنه حُرِّف عن هيئة وجوده كأن يحاكي أيلاً أنثى ويجعل لها قرناً عظيماً[955].

وقد ترسّم خطا ابن سينا، ابنُ رشد، فألزم الشاعر - أيضاً - بوجوب التكلّم " في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها "[956].

---

(953) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٣٣.

(954) فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٨٣.

(955) انظر: المصدر نفسه، ص١٩٦-١٩٧.

(956) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢١٣.

وليس يخاف أنّ ثمة حضوراً نسبياً للتشكّل المعاصر للدرجة الحرجة في التصورات الموروثة تلك.

إن الدرجة الحرجة - أخيراً - اشتراط له ما يسوغه، فبتجاوزها يقصّر الشعر عن بلوغ غايته لعجز متلقيه عن التواصل معه والتأثر به لأنّ قطيعةً ستقوم بينهما. هذا لا يعني أن على الشعر أن يسير على وفق مرجعيات المتلقي ورؤياه وتوقعاته، بل على العكس من ذلك تماماً، فإن عليه أنْ يُقلِقَ مرجعياته السائدة، وأن يُخلخِل رؤيته للأشياء، وأن يحبط توقعاته لأن القصد الشعري يكمن في إرباك وعي المتلقي لا إلغائه ولا مسايرته.

ولنقترض من موروثنا وثيقةً حُبلى بهذه الرؤى، نُدعّم بها ما مرّ، تتجسد فيما أمحضَهُ المراكشي من صياغةٍ موجزة للوظيفة الشعرية تتجلى في (الاستفزازات بالتوهمات)[٩٥٧].

إن الوظيفة الرئيسة للفن الشعري تكمن - طبقاً لشلوفسكي - في " مناهضة عملية التعويد التي تشجّعها رتابة الصيغ اليومية للإدراك "[٩٥٨]، إنّه يهدف إلى جعل ما هو مألوف لا مألوفاً وإلى تشويه ما هو اعتيادي طبيعي، ولكنه ليس تشويهاً سائباً أو اعتباطياً إنه - حسب شلوفسكي - (التشويه على نحو خلاق)[٩٥٩].

---

(٩٥٧) انظر: الروض المريع في صناعة البديع، ص٨١.

(٩٥٨) البنيوية وعلم الإشارة، ص٥٨.

(٩٥٩) انظر: المصدر نفسه.

إن التعويد والتقليد يبعثان على الآلية ورتابة التلقي، لـذلك ارتـبط مفهوم الخلق الفني في عملية الإبداع " بقدرة الإنسان على تخليص الكلـم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال وتطهيرها مما تراكم عليها من ضبابية الممارسة. فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها، وفي إحياء الكلمة بعثُ جديد للتجربة المعاشة في الذات والزمن "[٩٦٠]. وإذا ما سجّل ذلك الخلـق نفيـاً لتلك الآلية أو تحطيماً لها ومناهضة لذلك التعويد، فإنـه سيكـسر - تبعـاً لذلك- توقع تلك الآلية وذلك التعويد، وإذّاك فحـسب - سـتكون القـراءة منتجة أو فاعلة، لأنّ " التوقع يمكن أن يؤدي إلى قراءة مـسطحة بينمـا سيجبر عدم التوقع على الانتباه "[٩٦١] أو يقوّيه عند القارئ وعندما يفاجـأ هذا الأخير بإدراك السمات الأسلوبية في النص " يكون المسنِّن عندئـذ قـد حقق هدفه بإيصال المقصدية - والتأثير الأسلوبي في آن "[٩٦٢].

ومن الدال جداً القول أنّ على التلقّي أن لا ينفض يده من كل آليـة فهي ضرورة إجرائية، ولكنها لا تحيا مستقلة ما لم تُـشفَع بسلـسلة مـن إحباطات، وهذه الأخيرة، غير ناجعة بمفردها - أيضاً -، ولنفترض مـثلاً نوضّح به ذلك:

إن الاطراد أو الترتيب التناظري في القصيدة شكل من أشكال الآلية، وهو لا شك أيضاً يسهم في إحداث اللذة الشعرية، وقديماً تـساءل جـورج

---

(٩٦٠) الأسلوبية والأسلوب، ص١١٣.

(٩٦١) معايير تحليل الأسلوب، ص٢٧.

(٩٦٢) مقدمة المترجم حميد لحمداني لمعايير تحليل الأسلوب، ص٦.

مونان (G. Mounin) وهو مرتابٌ مُزْمِن - طبقاً لوصف ياكوبسن - عـن الطريقة التي يسهم بها ذلك التناظر في تلك اللذة، وقبل ذلك كان بودلير قد أجاب عن تساؤلٍ كهذا، مسجّلاً مثل ادغار ألان بو (Edgar Allan Poe):

" إن الاطّراد والتناظر يشكّلان حاجة من الحاجات الأوليـة للـذهن الإنساني، كما أن المنحنيات (المشوَّهة بلطف) التي تبرز على أرضية هـذا الاطراد و (اللامتوقع والفجاءة والذهول) تشكل بدورها (جزءاً جوهرياً) من المفعول الفني أو بعبارة أخرى، (القابل الضروري لكل جمال)، لكن هملنا - والكلام لياكوبسن- قد وظّف، منذ حوالي سبعين سنةً، هذا (التابـل) فـي الشعرية توظيفاً واسعاً تحـت تـسميتي (التوقـع الخائـب) أو(الانتظـار المُحْبَط)"[٩٦٣].

إن المؤلف يجنِّد أداته على نحو يطبع فيه المتلقي بالتأزم، ويعمـل على إرباك تفكيره اللغوي بخلقه لبنى تعدّ مارقة عـن تبعيّـة الـصياغات الجارية، ونافرة عن المعايير المألوفة، الأمر الذي يخيب فيه توقعه ويراوغ مراقبته.

فالمؤلف إذا ما أَخْرَج نصَّه على نحوٍ يتوقعه القارئ، فـإن الـشكل الأخير للقراءة هذه سيكون مجتزأً مبتسراً، إذ يكتفي القارئ ببعض الـنص عن جملته، أو يعرف من بداية الجملة نهايتها، وهذا الشكل لا يُخِلُ بالمعنى أو يفسده مادام (حساب التوقع) مبدأ إجرائياً ينبثق جراء علاقة الفرد بلغته التي تترابط سياقاتها ويشد بعضها بعضاً، وتتـساوق أمثلتهـا ويـسترعي

---

[٩٦٣] قضايا الشعرية، ص٨٣.

بعضها البعض الآخر، على نحوٍ تتأثر به مراسم القراءة، وبخلاف ذلك، إذا ما أخرج المؤلف نصه على شكلٍ تخرج فيه عناصره عن دائــرة مراقبــة القارئ، وتراوغ ما كان ينتظره، إذ أن ذلــك سيــسترعي انتبــاد القــارئ وجهده، ويكون مدعاة لنبذ القراءة العجلى، وتعطيل القدرة على الاســتنتاج لديه بإقصاء التوقع الذي يسطّح القراءة(٩٦٤).

وتأسيساً على مقترب كهذا، يعوّل ريفاتير في التفريق بين الكتابــة المعبِّرة أو التعبيرية والكتابة العادية، فالكتابة المعبرة – حسبه – تــستفرغ جهدها في استيفاء لوازم إقصاء التوقع، فتمنع القارئ من أن يستنتج أيّــة سمة مهمة، أو يتنبأ بها " ذلك إن إمكانية التنبؤ قــد تــؤدي إلــى قــراءة سطحية، في حين أن عدمها يجبر على الانتباه: أي أن عمق التلقي يكــافئ عمق الرسالة"(٩٦٥) في حين أن الكتابة العادية تتسربل بإمكانية التنبّؤ هذه، فلاشيء يخيّب للقارئ ظناً، وليس ثمة إرباك ماثل في عملية التلقي بــسببٍ من حساب التوقع.

وإنما يخيّب التوقع ويحبط الانتظار بسبب " اصطدام القارئ بجملــة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب "(٩٦٦) الذي يتنازعه – حــسب ياكوبسن – نظامان اثنان: القاعدة التقليدية والتجديد الفني بوصفه انزياحاً عن هذه القاعدة " فالتجديد يدرك فوق خلفية التقليد. ولقد برهنت الدراسات

---

(٩٦٤) انظر: الوجه والقفا، ص١٣٧-١٤٣.

(٩٦٥) معايير لتحليل الأسلوب، ص١٢٩.

(٩٦٦) الأسلوبية والأسلوب، ص٨٥.

الشكلانية أنّ هذا التوافق بين الإبقاء على التقليد والانقطاع عنه، هو ما يشكل جوهر كل عمل فني جديد "[967]، إذ عن طريق تداخل المتوقَّع المتجسد في التقليد، واللامتوقع الذي تمثله الانقطاعات ينشأ المنبّه الأسلوبي[968].

إن تأجيج اللمحة الشعرية في النص- أي نص- مرتهن بإقصاء التوقع أو بإحداث المفاجأة التي تنبثق عن تلقي النص جراء توتّر علاقته اللسانية أو الرؤيوية بفعل الإنزياح. ينبغي - إذن- تنحية (التوقع) و (التنبؤ) عن القراءة، لنتلافى بها التسطح، وندعو المتلقي إلى الاستنفار، ونستثير انتباهه، وما ذلك إلاّ بإحداث المفاجأة، فهي مستقر الأسلوب ومداره، وحيث أنّ الأسلوب كامن في المفاجأة، " فإن المفاجأة تكمن في توليد اللامنتظر من المنتظر"[969]، حسب ياكوبسن، وهذا ما كان تصوّر ريفاتير عن الأسلوب قد انتمى إليه، فهو لا يرى الأسلوب إلا في غير المنتظر[970].

إنّ إدخال اللاتوقع يصدم القارئ، فيجذب انتباهه ليخلق فيه (مفاجأة) تتحدد على وفقها قيمة الخاصية الأسلوبية للسياق، فهذه الأخيرة " تتناسب- طبقاً لريفاتير- مع حدة المفاجأة التي تُحدثها تناسباً طردياً بحيث

---

(967) القيمة المهيمنة، ص87.

(968) انظر: الوجه والقفا، ص169.

(969) الأسلوبية والنقد الأدبي، ص43. أو الأسلوبية والأسلوب، ص86.

(970) انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، ص37.

كلما كانت غير منتظرة كان وقعها علـــى نفــس المتقبــل أعمــق "[٩٧١]، فالمفاجأة – إذن – ترتبط بعنصر التوقع، وتنبع منه، و "تستند أساساً إلـــى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلـــة بنيـــة التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي "[٩٧٢].

أما كيفية تشكّل بنية التوقعات تلك، وسبل خلخلتها، فـــإن يـــاوس يستفرغ بعض جهده في استيفاء لوازمه، من خلال اجتراحه لمفهوم (أفــق الانتظار) الذي يمثله الحصيل الجمعي للبنى الملموسة للنوع الأدبـــي التـــي اطّلع عليها المتلقي، فعندما يطّلع ذلك المتلقي على مجموعة أعمال تنتمـــي إلى نوع أدبي معين، فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها، وعندما يطلع على عمل جديد ينتمي إلى النوع نفسه، فإنه – أي المتلقي – ينتظر أنْ يجد فيه العناصر نفسها التي سبق له أن فرزها بصورة ضمنية، وذلك هو مـــا يسمى بـــ(أفق الانتظار) الذي يتنوع بتنوع الأنواع الأدبية، فكل نوع أدبـــي يفتح (أفق انتظار) خاصاً به[٩٧٣]. ففي الشعر – مثلاً – تحفّز اللغة الشعرية متلقيها على محاورة مرجعياته اللغوية والثقافية، لينتهي من تلك المحاورة بأشكال من اللاتوقع واللااحتمال في عملية تلقيه، إذ أنه سيخيب مـــا كـــان يتوقعه وينتظره[٩٧٤].

---

[٩٧١] الأسلوبية والأسلوب، ص٨٦.

[٩٧٢] جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين. بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص١١٠.

[٩٧٣] انظر: الأدب والغرابة، ص٢١.

(974) Towards Semiotic research in television massage ,p:146.

فالشعر يستمد جرعة الحيوية من الإنزياح الذي يشكله النص حين يحطم انطباعات المتلقي السابقة، وذلك بسعيه (أي الإنزياح) نحو العصف بـ(البنية/ النمط أو النموذج) المتشكلة في حصيل المتلقي المعرفي اللغوي والرؤيوي، لتغدو بنية إبداعية تُوسَم بتعارضها مع الشائع في ذهن المتلقي الذي سيخنق – والحالة هذه – في حساب التوقع، مما يشوش إرسالية النص.

إن النص الإبداعي حين يعمد إلى إقصاء التوقعات، يجعل انتباه القارئ يتأهب لمشادّة تبتغي عقد مصالحة بين البنى التي يجود بها ذلك النص، والبنى المُستنطَقة من مرجعيات القارئ المعرفية، أي تحدث مشادة بين البنى المطروحة والبنى المتوقعة مما يحدث توهّجاً أسلوبياً. فالشعر – مثلاً – يحقق المتعة حين " يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنّح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه، وذكرياته، ويؤزّم علاقته باللغة "[975]، مُحْدِثا ما يسمى بـ(الفجوة) التي تنشأ – عادة – بين اللغة الإبداعية المُنْجَزَة، واللغة المُحْتَمَلة التي يحتمل استعمالها في التعبير البسيط والعام، هذه الفجوة – حسب جيرار جينيت – يكفي أن تقوم في ذهن المتلقي لكي يتم تحديد فضاء الصورة البلاغية، لذلك يرى أن روح البلاغة كلها تكمن في الوعي بتلك الفجوة[976].

---

[975] – لذة النص– رولان بارط، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص٢٢.

[976] انظر: البلاغة والأسلوبية– هنريش بليث، ص٦٥.

إن الوعي بتلك الفجوة أو الفراغ الذي تخلقه المفارقة بين ما هـو محقق وما هو محتمل، يتيح للمتلقي معالجة تلك الفجوة أو الفراغ بملئهـا بواسطة تحويل تلك الصور، أو إعادة ترجمتها إلى بنيات لسانية مطابقـة للمعيار(٩٧٧)، أو للسنن المرجعي لذلك المتلقي، ويجدر -هنا - التأكيد أن هذه السنن أو الإطار اللساني لمرجعية مفكك سنن النتاج الأدبي يتغير مع الزمن، وهذا التأكيد، توافر عليه ريفاتير(٩٧٨)، في مفهومه عن (القارئ الجمع) الذي مكمن السر في اعتماد ريفاتير عليه " هو ذلك التفاوت الحاصل بين واقع النص الثابت واختلاف وتباين القراء في قراءته بفعل تطور السنن وما يحصل من تعارض بينه وبين سنن النص، وفي جميع الحالات يكون الأسلوب غير واقع على النص ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص"(٩٧٩).

واهتمام ريفاتير بالقارئ على هذا النحو، وجَعْلُه شرطاً ضرورياً في تحديد الواقعة الأسلوبية يقرّبه كثيراً من جمالية التلقي، فما مفهوم (القارئ الجمع) - في اعتقاد حميد لحمداني - إلا تركيز لمفهوم أفق الانتظار المعتمد لدى ياوس (H. R.Jauss)(٩٨٠).

لنا، أن نُمسك بدلالة ما مرّ صريحاً في مفهوم آخر قال به ياوس - أيضاً - هو مفهوم (المسافة الجمالية esthetic distance) الذي يشير

---

(٩٧٧) انظر: المصدر نفسه.

(٩٧٨) انظر: معايير تحليل الأسلوب، ص٢٩.

(٩٧٩) مقدمة المترجم حميد لحمداني لكتاب معايير تحليل الأسلوب، ص٧.

(٩٨٠) انظر: المصدر نفسه.

إلى " البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وأنه ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد ياوس على أنّ الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تُمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي تُرضي آفاق انتظارها وتلبّي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية تكتفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعوّد عليها القراء "[981].

إن نزوع الشعر نحو تشويش إرساليّته بما يزرعه فيها من إحباط لمرجعيات المتلقي أو خيبة لما يتوقعه، يُثري العمل لأنه يشد انتباه ذلك المتلقي لتلك الإرسالية جراء مفاجأته التابعة للاتوقع والمنبثقة عنه في آن، وعلى نحوٍ تصير فيه المفاجأة أكثر تأثيراً في متلقيها متى ما كانت – كما مرّ آنفاً – غير متوقعة. إن مستقر اللاتوقع أو منبعه يكمن فيما تسجله اللغة من انزياحات دائبة عن الوعي السائد.

إن تلك الإنزياحات تحدث اللذة الجمالية في متلقيها، ذلك أن بعض الانقطاعات أو التصادمات تتأهب للتضايف في سياقات لم يسبق لها أن ارتادتها، أي أنّ اتصالاً حميمياً وغير معهود ينعقد بين القوانين المتنافرة[982].

---

[981] في مناهج الدراسة الأدبية: حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٥، ص٧٧.

[982] انظر: لذة النص، ص١٦.

وإلى هذا التصور يمكن أن نعزو قولة بعض الأدباء: " يا لشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أنْ يجمع بين كلمتين لم يلتقيا من قبل على الإطلاق "[٩٨٣]. على أنّ (جَمْعاً) كهذا ترتهن مشروعيته بمدى موافقته مشترطاتٍ يسطرها الإبداع أو يسوِّغها على نحو أدق، أي أنّ اللغة الشعرية هي جماع ما هو مسموح به متعارف عليه، وما هو محظور إلى الحد الذي يمكن فيه للإبداع أن يسوغه على ما يرى بول فاليري[٩٨٤].

إن الصياغات النظرية الموروثة تتبدى فيها القدرة على تمثل جلّ هذه الثيمات المعاصرة. لقد وعت تلك الصياغات بوجوب حدوث المفاجأة – على النحو الفائت – وبضرورة كسر التوقع. وقد جثم خلف تصوراته تلك، الانزياح الذي تجاوبت أصداؤه في مصطلحات أو مفاهيم أخرى.

ولنأخذ تصور الجاحظ عن التوقع، وعن الوسائل الإجرائية التي يُجاء بها لتُبطله، فتَحدث – إذاك – الدهشة والمنفعة الجمالية، حيث يقول:

" إن الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع "[٩٨٥].

---

[٩٨٣] نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص٤٥٦.

[984] The Art of Poetry ،p:172.

[٩٨٥] البيان والتبيين، ج١، ص٨٩.

وتنضوي في الإطار ذاته بعضُ ممارسات الفارابي النظرية، ومنها تلك التي يرى فيها أن من حَذق الشاعر في صنعته أن " يجعل المتباينين في صورة المتلائمين "[986].

وتنكبّ رؤى ابن سينا - عبْر احتشاد أو تعدّد زوايا النظر إلى هذا الأمر - لتملي قناعةً أخرى بضرورة إبعاد التوقع عن سوح التلقي، حتى أنه ليعدّ كسر التوقع أو إحداث المفاجأة إجراء لا محيد عنه لإحداث الإقناع أو التصديق الخطابي، لذلك لا ينبغي مباشرة الوزن الشعري - على وفق رأيه - في فن الخطابة، ذلك أن الوزن ينشّط خطّ التوقع بعودته الرتيبة وتكراره، ولا ينبغي أن يُقرَن بها عدد إيقاعي، ذلك " أن الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف، وأنّه إنّما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة، أفرغ فيه من ذلك القالب، وأنه من جملة ما صنع ليتعجب منه، ويتخيل عنه لا لإيقاع التصديق "[987].

فالتوقع - هنا - يصرف الهمة عن مواصلة التلقي الذي يفقد - حين يكونِ النص متوقعاً ومفروغاً منه - لذَّته ونشوته الجمالية، لهذا لا يتوائم (الوزن) المتوقع وطبيعة الإقناع في الخطابة، لأن حشمة الوزن تدفع الناس إلى " شدّة صرف الهمة كلها إلى تفهمه، فيسبقون اللفظ، ويفهمون

---

[986] في قوانين صناعة الشعراء، ص١٥٧.

[987] الخطابة، ص٢٢١-٢٢٢.

الغرض قبل الوصول إليه، فيعرض عن ذلك أنْ لا يلتذّ به حين ما يسمعون به يكون كالفروغ منه، ويعرضونه بذلك للتعقب "[٩٨٨].

ولهذا الأمر يستثمر الشعرُ التخييلَ والتعجيب والإغراب في فضاءاته، ليبعد بها عن التوقع بإحداث سلسلة من المفاجآت. وقد تجلى وعي ابن سينا ذلك في أكثر من مظهر، ولا أدلّ على هذا من قوله:

" الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالفروغ منه، ولا طراء له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذ أصرف عن العادة، وأُلْحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً "[٩٨٩].

ومن أشد التصورات تكهّنا بمفهوم المفاجأة، فيما يقوله الجرجاني: "إنّ مبنى الطباع وموضوع الجبلّة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر "[٩٩٠]. وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرّة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين[٩٩١]. " وأعلم أني لست أقول لك أنك متى ألفت الشيء

---

[٩٨٨] المصدر نفسه، ص٢٢٢.

[٩٨٩] فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦٢.

[٩٩٠] أسرار البلاغة، ص١١٨.

[٩٩١] المصدر نفسه، ص١١٦.

ببعيد عنه في الجنس على الجملة قد أصبت وأحسنت ولكن أقول بعد تقييد وشرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبهاً صحيحاً معقولاً وتجد الملائمة والتأليف السوّي بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً"[٩٩٢].

أما ابن رشد، فتصوره هو الآخر، بدا مذعنا لهذه الرؤية، فهو يرى أن الإقناع والتصديق في الخطابة يدين بكل إجراءاته للمفاجأة أو الانتظار المحبط الذي ننقاد معه إلى اللذة الجمالية، لهذا استبعد الوزن الشعري عن الأقاويل الخطابية، لأنه، وبسبب عدديته الثابتة وتكراره، يهدي لقارئه عمليات نمطية تتوافق مع توقعه وانتظاره. أن خلوّ تلك الأقاويل من الوزن العددي يشدّها إلى ميدان الإقناع، ذلك أن الوزن يبطل عنصر الإقناع، لأسباب ثلاثة:

" أحدهما: أن يقع في نفس السامعين أن القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن أنّ الإقناع إنما يأتي من قبل الصناعة لا من قبل الأمر نفسه.

والثاني: أن تظن أنه قصد به التعجيب والإلذاذ واستفزاز السامعين بذلك فيقع القول عندهم موقع ما قد غولطوا في الإقناع به.

والثالث: أن القول الموزون إذا ابتدأ القائل بصدره، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاكلة قبل أن ينطق به القائل. وإذا نطق به

---

[٩٩٢] المصدر نفسه، ص١٣٨-١٣٩.

بعد، فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع من قبل، فيقل لذلك إقناعه"[٩٩٣].

ويلمّ القرطاجني بـ(مفاجأة المتلقي) التي يفرزها التخييل بما يقترن به من إغراب، لأن " الاستغراب والتعجب - حسبه - حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قويَ انفعالها وتأثرها، فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته"[٩٩٤].

ولنتذكر، في هذا السياق، وعلى وجه الخصوص، تصوّره عن (الصورة الالتفاتية) الذي يضطلع بالكشف عن وعيه بأهمية المفاجأة في عملية التلقي، فالالتفات - حسبه - هو " أن يجمع بين حاشيتَيّ كلامين متباعدي المآخذ والأغراض، ،وأن ينعطف من إحداهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة التحول "[٩٩٥].

إن التباين الحاصل بين قطبَيْن غير أليفَيْن، والخالق لفجوةٍ حريّاً بالمتلقي أن يملأها، يُعَزِّز شعرياً بارتكازه على شكل من أشكال (الكمون) و(التخفي) بحيث لا يتسنى للمتلقي مصافحته واستظهاره إلا بعد لأيٍ ومناورة، وحالما تكون القيمة المترشحة عن كل هذا هي الفهم أو التأويل الشعري فإن الأثر المصاحب لها، سيكون الإلذاذ أو المتعة الفنية.

---

[٩٩٣] تلخيص الخطابة، ص٥٨٩.

[٩٩٤] منهاج البلغاء، ص٧١.

[٩٩٥] المصدر نفسه، ص٣١٥.

وإذا ما امتحنا الموروث على ذلك التصور المعاصر، فإننا نُجابه – فيه – باحتشاد ما يمكن أن نعدّه أصلاً يرتدّ إليه ذلك التصور، ولندلل على ذلك بوجهة نظر عبد القاهر الجرجاني إذ يقول:

" إن المعنى إذا أتاك ممثّلاً فهو في الأكثر ينجلي بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف (...) فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردتُ القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله:

فإن المسك بعض دم الغزال "[996].

ويمكن لرؤية أبي إسحاق الصابي عن غموض الشعر، أن تصلح لتجلية ذلك التصور، يقول: " وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه "[997].

---

(996) أسرار البلاغة، ص١٢٦.

(997) المثل السائر، ج٢، ص٤١٤.

ويمكن – أيضاً – أن نجد ظلاً شفيفاً لهذا التصور في قول السلجماسي:

" فالنفس تشرئبّ، وتنزع إلى تصور معنى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته، فاتبهم عليها هالها الأمر، وطمحت فيه كل مطمح، وذهبت في تأويله لاتساعه عليها كل مذهب "[٩٩٨].

وعلى وفق التصور المعاصر، فإن المتلقي يمارس ضروباً شتى من إقصاء المعاني الظاهرة المتنافرة، للكشف ما يحتجب خلف أسوارها من معان كامنة، وتبديد الغامض للوصول إلى الوضوح الشعري، بعد إمعان أو مماطلة هادئة، هي أصلاً إجراء واع يكرسه المبدع لغاية إيقاع التأثير وإحداث اللذة الجمالية.

ويمكن لتصور كهذا أن يجد نضجه في صياغة نظرية معاصرة، تقول:

" إن المعادلة ما بين وضوح الصور وجلائها، وما بين تأثيرها تظل عكسية دائماً. فكلما وضحت الصورة أكثر فأكثر قل تأثيرها في قارئها بسبب كونها تكشف في فترة زمنية قليلة جداً عن كل أسرارها وعلاقتها الخفية، فلا تدعو متلقيها يتأملها تأملاً دقيقاً "[٩٩٩].

---

[٩٩٨] المنزع البديع، ص٢٦٧.

[٩٩٩] تطور الشعر الحديث في العراق– د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥، ص٤٨.

إن هذا الإجراء يبطّئ من تلقي الإرسالية الشعرية لأنه يفاجئ السنن المرجعي للمتلقي بسلسلة من الإحباطات، مما يحفز على عقد مصالحات بين إطاره المرجعي وما يعارضه، ليعيد إلى اللغة الشعرية وظيفتها التواصلية المتراجعة بفعل تلك السلسلة التي لولاها لفقدت جمالية التلقي نبضها، لأنها - إذاك - ستندفع إلى مضايق التعويد والطابع الآلي، وهذا ملمح يسوِّغ لنا تكرارَه هنا، أنّنا نُريد أن نخلص منه إلى أنهما - أي التعويد والآلية - بمثابة أنظمة وتعقيدات جاهزة، وبديهياً، أن التعقيد موت، والنظام تسوير وتحجيم، وتسوير الإبداع يعني التجني عليه لأنه إنما ينبني على الرفض المطلق ويخضع لعمليات (تغيير) مطلقة ودائبة، ينهض (الانزياح) بأعبائها.

إن شعور المتلقي باللذة أو المتعة يرتهن بأحداث تغيير في إطاره المرجعي، وهذا التغيير يعدّ نفياً للرتابة وبعثاً لحياة جديدة في عملية التلقي حيث يسري في أوصاله دم جديد.

فثمّة - إذن - اشتراط حتمي بين المتعة والتغيير، إذ لا متعة دون تغيير، إذ لو كان النهار سرمدياً ما أينعت الأرض، وكذا لو كان الليل سرمدياً، وإنما أينعت لتعاورهما عليها[١٠٠٠].

إن هذا يعيد إلى أذهاننا معالجة الفلاسفة المسلمين لمصطلح (التغيير) التي سبقت الإحالة عليه في فصل (الأصول والمقولات)، فقد شكل

[1000] Poetic Diction ،astudy in meaning ،Owen bar- field ،London ،1979 ،p:178.

عندهم عصباً للبحث عن الشعرية أو (فعل الشعر)، وانتهوا به إلى أن الألفاظ المغيرة " تعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة "[١٠٠١].

ولم يقف القدماء عند (اللذة) التي ما كانت (المفاجأة) سوى عتبة تُوصِل إليها، بل طلبوا وراءها تحفيزها النفس على فعل ما، بعد أن يكون الشعر قد أسبغ على ذلك الفعل (تحسيناً) أو (تقبيحاً)، ففي حديث الفارابي عن التخييل الذي ترتكز عليه صناعة ما هو شعري، يصرح بأن " جودة التخييل يُقْصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب عنه أو النزاع إليه والكراهة له وإن لم يقع به تصديق "[١٠٠٢].

ولم يتنكر منظور خلفه ابن سينا عن الإفضاء بمثل هذا، فالمقدمات الشعرية - حسبه - " تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة "[١٠٠٣] " لأن عمادها الكلام المخيل الذي " تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل لها انفعالاً نفسياً غير فكري "[١٠٠٤]، وينضوي حديثه عن المحاكاة تحت مظلّة هذا، حيث يرى أن كل محاكاة " إما أن يقصد بها التحسين، وإما أن يقصد بها القبيح "[١٠٠٥].

[١٠٠١] تلخيص الخطابة، ص٥٤٧.

[١٠٠٢] فصول المدني- الفارابي، تحقيق: د. م.دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١م، ص١٣٤-١٣٥، عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٢٠.

[١٠٠٣] عيون الحكمة- ابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوي، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، ١٩٥٤، ص١٣-١٤. عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٤.

[١٠٠٤] فن الشعر من كتاب الشفاء، ص١٦١.

[١٠٠٥] المصدر نفسه، ص١٦٩.

وإذ نصل إلى القرطاجني، فإن صياغةً تستكنه ذلك المنتَج النظري، تَمْثُل في تعريفه للشعر تقول:

" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوره بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب "[١٠٠٦].

[١٠٠٦] منهاج البلغاء، ص٧١.

يمكن إجمال نتائج هذه الدراسة على النحو الآتي:

ـ إن الإنزياح مصطلح ذو فاعلية إجرائية، متمكن من الاصطلاحية، بوصفه تجليا لبنية مفهومية محددة الدلالة في ممارساته النصية، بحيث لا يغني غناءه من تلك المنظومة التي ينوجد فيها.

ـ طبعت البحث في الإنزياح (إشكالية) تتجسد في شبكة (الدوال) التي تشير اليه، على نحو تتنازع فيه الدول للظفر بحق الإطلاق، ولكن تلك الدوال ظلت عاجزة عن تمثل ثيماته، كما ان المشتغلين به لم يفلحوا في إشاعتها على نحو تكتسي فيه الاستقرار والثبات العلمي. وهكذا فالمفهوم لا تستغرقه تسمية واحدة، ولعل المجانية الاصطلاحية انبثقت تحت ظل الترجمة العربية لهذا الاصطلاح، وقد سعت الدراسة إلى توحيد المصطلح وضبطه وبلورته، وتبني مصطلح واحد، تمّ إرساؤه من بين تلك التعددية الشاخصة، بعد أن عرضت مسوغات تغييب تلك التعددية، ودواعي اختيار الإنزياح بوصفه مصطلحا مهيمنا ناجزا.

ـ نظرا لترامي مدارات توظيف الإنزياح، حتى لتكاد تشمل كل أشنال الخرق التي تصيب اللغة، ولتنزّله في إطار يتوفر على جهاز من المفاهيم تصالحت عليه الحقول المعرفية بوصفه اشتراطا لا مناص عنه لتحقق الإبداع في الأدب والفن، فانه ليس يسيرا اجتراح تعريف للانزياح يكون جامعا مانعا لمقولاته المتداولة.

ـ إن الإنزياح بوصفه متصورا لم يتنكّر له الخطاب النقدي والبلاغي العربي وان المرجعيات الموروثة تحفل بالرؤى المعاصرة عنه.

ـ امتلكت النظرية العربية اصالتها، فلم تكن أسيرة التقليد، فهي لا تقوم على قطيعة ابستمولوجية مع التراث، فعبر احتشاد المناظرات المعقودة بين التراث والمعاصرة، أفضت الدراسة الى انهما ينزعان الى الاقتراب او الغرق في التشابه على بعد الشقة بينهما، فقد تقصّت الدراسة الأصول

النظرية لموضوعها، وبحسبها الكشف عن المفاهيم المتناثرة المتبددة التي تؤسس خلفية معرفية للانزياح.

ـ إن الإنزياح يتخلّق في كل حقل من حقول المعرفة. على نحوٍ يشكل فيه ذلك الإنزياح الرئة التي يتنفس بها الحقلُ إبداعَه.

ـ إن ممارسات الإنزياح ومكتسباته الإجرائية في كل مجال او اتجاه معرفي تتشكل في ضوء بصمات التشكل المعرفي لذلك المجال او الاتجاه، ويتنوع على وفق تنوع المنهجيات المتبعة في كل مجال.

ـ أظهرت الدراسة علاقة الشعريات المتعددة بالإنزياح، ثم استجوبت ـ على نحو خاص ـ شعرية (أبو ديب) بوصفها أنموذجا للشعرية، ووقفت على مقترباتها النظرية والإجرائية التي تنتمي الى الإنزياح او تتوحد معه، ورصدت التناقض او التنافي الحاصل بين منطلق تلك الشعرية الذي يتشرب المنحى البنيوي او اللساني، وبين الغطاء التنظيري (البنيوي ـ الرؤيوي) الذي هيأه أبو ديب لمشروعه، وتوقفت عند الإنزياح في هذا المشروع وكيفية تشكله فيه، وعملية استثماره.

ـ حاولت الدراسة نفي الإيمان الراسخ عند البعض بان تحقق الإنزياح في شعرية أبو ديب هو رهين المستوى (اللساني)، إذ أن ثمة ما يحظر القناعة بمثل هذا الإيمان، وقد أفاضت الدراسة فيه.

ـ حاولت ـ أيضا ـ أن تبعد عن شعرية كوهين ما اطمأنّ بعض المتصور العربي عنها، الى وسمها به، وهو كونها (لسانية صرفة). فقد أطاحت بمثل هذا التصور جملةٌ من الريب أتت الرسالة عليها.

ـ في حقل الأسلوبية رصدت الدراسة إطارين يتنزل الإنزياح فيهما، أولهما تتلابس فيه الأسلوبية مع الإنزياح في معناه، وثانيهما يُعايَن فيه الإنزياح بوصفه مصطلحا ضمن جهازها الهلامي الذي لا يزال يهفو إلى الدقة والاستقراء. ومن خلال هذين الإطارين، توافرت الدراسة على التصورات

النظرية للانزياح المنبثقة عن علاقته بالأسلوبية، فرصدت في هذه الأخيرة ثلاثة اتجاهات انبنت منطلقاتها المبدئية، على وفق طبيعة التعالق فيما بين مكونات النموذج التواصلي، فلاحظت أن الإنزياح يبسط ظله على كل اتجاه منها.

ـ إذا كانت أسلوبية بالي قد تميزت بانتحائها ناحية لسانية، بدراسة الواقعة اللغوية، أي دراستها لوقائع (اللغة) لا (الكلام)، فان ما يفرقها عن اللسانيات، هو انّ جهدها مكرس لاستشراف الناحية الوجدانية والاجتماعية في اللغة، أو ما تستدعيه تلك اللغة من عواطف ومواقف ذهنية، وهكذا خلَّصَتْ الدراسة مشروعَ بالي من تبعة التناقض الذي علق به ـ عند بعض الدارسين العرب ـ جراء تمرد ذلك المشروع على افتراض أنّ النسانيات تُعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعي المجرد)، وان الأسلوبية تُعنى بدراسة الكلام (الجانب الفردي المتغير).

ـ وإذا كانت أسلوبية بالي قد أطاحت بأهمّ مبدأ أصولي يمكن لانتسابها إلى الأسلوبية أن يرتهن به، حين جانبت دراسة (الكلام)، فَنَأَتْ ـ بذلك ـ عن مسوِّغ (اسلوبيتها)، فانّها ـ أي اسلوبية بالي ـ استعادتْ ذلك الانتساب حين صنَّفَت الواقع اللغوي تصنيفا آخر هو: حامل لذاته وحامل لعواطف بحساسيته الدلالية.

وهكذا عارضت الدراسة مَنْ تبنّى فكرة أنّ بالي اتّخذ الكلام مجالا للدراسة الأسلوبية.

ـ إن الإنزياح يظل آنيا تزامنيا مبنيا على المقابلة بين لغة محايدة ولغة ذات قيمة تعبيرية، وليس مداره على المقابلة بين اللغة/الكلام كما يفهم البعض.

ـ عارضت الدراسة الرأي القائل: ان الاختيار ناتج بصفة حتمية عن انتقال مجال البحث من اللغة إلى الكلام في طروحات بعض تلامذة بالي.

ـ رأت الدراسة أن مفاهيم (فوسلار) التي استقى منها بعض مبادئ اسلوبيته تتنزّل في إطار أسلوبية الفرد (النفسية) على خلاف ما يرى البعض من إنها أسلوبية تعبيرية.

ـ إن أسلوبية سبتزر تستحضر الإنزياح بوصفه مفهوما إجرائيا للبحث عن المنبع الذي أفرغ فيه التوتر الأسلوبي، أو الجذر النفسي الذي يفتح سبلا يُهْتَدَى بها الى روح المؤلف وفرادته.

ـ إن الإنزياح هو دعامة يستند إليها الأسلوب، أو هو مكوّن يتشكل به الاسلوب، فيكتسب فرادته بما يمنحه من خصوصية.

ـ ناهضت الدراسة اعتراض البعض على ريفاتير كون أسلوبيته تبعد عن مجالها كل العناصر التي لا تمتلك ـ طبقا للمُعْترض ـ عنصر المفاجأة، والتمست لريفاتير ما يسوّغ ذلك.

ـ لم تشايع الدراسة وجهة النظر القائلة ـ بان الأسلوب عند ريفاتير ينصبّ على العناصر المتضادة فقط، ذلك أن الأسلوب مرتهن بتحقق التضادات او التوافقات في النص، على وفق أدلة ناجعة اهتدت إليها الدراسة.

ـ لقد وعى الخطاب العربي مصوغات النزوع نحو (القارئ) الذي على التحليل الأدبي إن ينكبّ على تثبيت المؤشرات الأسلوبية في النص عن طريق رصد استجاباته وانفعالاته التي تعدّ تجليا حقيقيا لوجود انزياح أو مؤشر أسلوبي، مع إن وعي هذا الخطاب لم يتسنّم درجة عالية من التبلور المفهومي المعاصر، فضلا عن غيابٍ ماثل للاصطلاح الدقيق.

ومن الدال جدا القول انّ التصوراتً المطروحة شكلّت منطلقا جنينيا للمشغل الفكري الذي تبنتْهُ نظريةُ التلقي المعاصرة.

ـ بازاء تعدد زوايا النظر إلى الأسلوب لاحظت الدراسة أنّ ثمة متّسعا لتناقض الآراء وتضاربها، فتصور الأسلوب بوصفه انزياحا يكاد يفقد الحس

المنهاجي، ذلك أن اغلب الاتجاهات الأسلوبية قد أَلَمّتْ بالإنزياح على نحو غدا فيه ذا منزلة ذات استقطاب وتمثل.

ـ إن وجهة النظر الفائتة تلاقي صعوبة بالغة تكمن في تفسير الاهتداء الى المسلك المعياري الذي يعد الأسلوب انزياحا عنه، فضلا عن صعوبة تعيين الإنزياح الذي دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلل عن مواجهة النص أو معالجته أسلوبيا.

ـ إن اجتراح معيار ثابت موحد بوصفه وسيلة إجرائية لتحديد الإنزياح هو قسر نظري يسلب الفن هويته الإبداعية الفردية، وثمة أشياء كثيرة، أتت عليها الدراسة، تجعل الشكوك تتناوب المعيار في مدى جدواه، ولكنه لابدّ منه بوصفه أساسا افتراضيا او مثاليا يرتهن به تحديد الإنزياح الذي نكتنه به سر الفعل الابداعي، فلا يمكن تصور لغة موسومة دون اصل غير موسوم، وقد وفقت الدراسة على ما ينطوى عليه تحديد ذلك المعيار من مآزم.

ـ أتاح لنا تتبع ما هو مطروح من الرؤى التحديدية للمعيار، إمكانية رصد عدة معايير تتابَعَتْ عليها آراء، في حين انزوت عن مجال الإيمان بها وبجدوى تبنّيها آراء أخرى.

ـ ترى الدراسة أن ما يذهب بجدية معيار (النثر) الذي يقترحه كوهين، كون نثر العالم لا يعدم انزياحا، فالتمايز بين الشعر والنثر كمّي اكثر منه نوعيا لانّ الفرق بينهما لا يقوم إلا على كثرة الإنزياحات.

ـ إن الإيمان بجدوى معيار (اللغة الأدبية المتداولة السابقة) يوقفنا على علة فقدان بعض النصوص شحنتها الاسلوبية مع توافرها على انزياحات، ذلك أن تواتر الإنزياحات يستهلك قيمتها ويفقدها أَلَقَهَا وفرادتها، فتتنزّل بمنزلة المعيار الذي في ضوئه تقاس الإنزياحات اللاحقة بها، ولكن دراستنا لا ترى في مقاربة هذا المعيار نجاعة، فليس بمُجْد ان نعوّل في تعيين

الإنزياح على مقارنة نص مؤسلب بمعيار مؤسلب هو الآخر، اذ يفترض ــ كيما نكشف عن فرادة ذلك النص أو تغايره عن النص النمط ــ أن يتجـرد هذا الأخير من أي شكل من أشكال الإنزياحات، كـي يبـرزَ غيابُهـا هنـا حضورَها في النص المنزاح، وهكذا يرتهن الاستكشاف أو التعيين بجدليـة الحضور والغياب هذه، فضلا عن صعوبة الإحاطة بالكلام الأدبي المتـراكم في الاستعمال الأدبي على مدى تاريخ الأدب، وقد أفاضـت الدراسـة فـي عرض صعوبات أخرى تحول دون تبني هذا المعيار.

ــ ناهضت الدراسة معيار (اللغة العادية) لان ثمة مشكلة تتبلور على صعيد التعامل مع نصوص إبداعية غير معاصرة، فـضلا عـن اشـتراطنا علـى الوسيلة التي يُراد منها أنْ تكون معيارا، أنْ تكون في الدرجة الصفر مـن الفعل الذي يُراد تعيينه او تحديده، وهذا غير متحقق في (اللغة العادية).

ــ وإذا كان البعض قد طرح معيار (النظام اللغوي) أو (اللغة المحايدة) فان دراستنا هذه قد أثبتت كونه غير مثمر وغير صالح لتجليـة الإنزياحـات، لاستحالة تحقق اشتراط استنطاق الأصول كلها والإحاطة بالمـادة اللغويـة وحصر مواصفاتها على نحو دقيق، فضلا عن صـعوبة الـتكهن بـبعض الأصول الغائرة.

ــ وإذا كان معيار (القارئ الجمع) قد خيمّت عليه جملة من الـشكوك فـي الخطاب العربي، فان دراستنا تبنّت وجهات نظر تدحض تلك الشكوك.

ــ إن معيار (السياق) صالح لدرء الإشكالات التي يولِّدها الخضوعُ لثنائيـة (أسلوب/ معيار) البكماء بازاء منح إجابةٍ قاطعة عن علّة كـون الإنزيـاح أسلوبيا مرة وغير أسلوبي مرة أخرى.

ــ أهملت الدراسة المعيار الكمي أو الإحصائي، فلم تدرجه ضمن معايير تعيين الإنزياح، لمسوغّات كثيرة، نذكر منها ــ هنا ــ كون المقارنة الإحصائية ليست معيارا حتى نطلب منه الكشف عن الإنزياح، فهي منهج

تطبيقي صرف في التعامل مع الواقعة الأسلوبية، أو هي طريقة في تناول تلك الواقعة تلوذ بها بعد أنْ تكون الإجراءات الأسلوبية قد حُدِّدَتْ فعلاً على وفق معيار اخر، فتلك المقارنة لا تسعفنا في تحديد الوقائع بل في إحصائها.

ـ إن الإنزياح عنصر وظيفي متسيدٌ تَنْتَدِبُه اللغة لخدمة ارتكازها الشعري، فعبْر احتشاد الخروقات الصوتية والدلالية والتركيبية تحسّ شعرية النص بدبيب العافية حيث تستيقظ اللغة من سباتها الإبلاغي، لان الإنزياح يبثّ تعددية المعنى وإيحائيته، فضلا عن انه يؤزّم علاقاتها التركيبية ويمارس ضروربا شتى من التنويعات الصوتية.

ـ كشفت الدراسة عن اختلافنا مع وجهة النظر التي تقصر وظيفة النثر في دلالة المطابقة، ووظيفة الشعر في دلالة الإيحاء، فإذا ما تعورف على انّ على الشعر ألاّ يكون إبلاغيا محضا، فليس معنى ذلك أن ننفي عنه أية وظيفة إبلاغية، اذ انّ عليه ـ كيما يحافظ على انتمائه اللغوي ـ أنْ يتواصل مع متلقيه عن طريق نحوٍ متفرد من الإبلاغ يباين شكل الإبلاغ النثري.

ـ إن شعرية أي نص تنهض على تفاعل حمولتها الدلالية مع دلالتها الحافة أو الإيحائية، فيتوالد عن هذا التفاعل الإنزياح بفعل التصدّع الكائن في بنَية التوقع، ولبس ثمة إمكانية لانبثاق الشعرية مالم يشتغل فضاء النص بأكثر من دلالة، فالعلاقة بين الدوال في ذلك الفضاء هي علاقة تكافؤ وتواجد وتنام، وليست علاقة تناف، وهذا الرأي ينقض رأيا سائدا يقول: إن الدوال لا تتحمل وجودها معا في الرسالة الشعرية، أي لا توجد في الوعي ذاته.

ـ إن وظيفة الشعر هي مكملِّة لبنيته، ولا يمكن معاينة بنية الإنزياح في الشعر بمعزل عن وظيفته فيه، فالإنزياح يكسب الوظيفة الشعرية هيمنتها

على سائر وظائف الفعل التواصلي التي تتراجع بسبب انبثاقه في النص. وهذا يسوّغ الإفاضة في متابعة وظيفة الشعر على نحو عام.
ـ إن الشعر يستمد جرعة الحيوية من الإنزياح الذي يشكله النص حين يحطم انطباعات المتلقي السابقة، وذلك بسعي الإنزياح نحو العصف بالبنية/ النمط او النموذج المتشكلة في حصيل المتلقي المعرفي اللغوي أو الرؤيوي، لتغدو بنية إبداعية توسم بتعارضها مع الشائع في ذهن المتلقي الذي سيخفق ـ والحالة هذه ـ في حساب التوقع، مما يشوش إرسالية النص.
ـ ثمة نتائج عديدة متماهية ضمن سياقات يقتضي ذكرها ـ هنا ـ إحضار تلك السياقات برمّتها، وهذا ما يوقعنا في إطالة لا يسعها هذا المجال ، فضلا عن انّ ما يعدّ نتيجة لهذه الدراسة هو ريادتها في استنطاق الموروث في المفردات التي عرضنا لها، ومحاورة الأصول التأسيسية لتأصيل المشاريع النظرية، وإيجاد مقارنات بين التراث والمعاصرة، وكشف علاقة الجدل الخصبة بين الخطابين المعاصرين العربي والغربي.

المصادر والمراجع

أ. المصادر العربية:

١. القرآن الكريم.
٢. إحصاء العلوم: الفارابي، تحقيق عثمان امين، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٩.

٣. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق هـ.ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣م.
٤. الإشارات والتنبيهات لأبي علي بن سينا مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق: د.سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٠.
٥. الأصول لابن السراج، تحقيق : د.عبد الحسين الفتلي، الجزء الأول: مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م. والجزء الثاني: مطبعة سلمان الأعظمي، بغداد، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م.
٦. إعجاز القران: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق احمد صقر، دار المعارف بمصر، د.ت.
٧. الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال: ابن المنير السكندري، مطبوع على هامش الكشاف عن حقائق التنزيل للزمخشري، دار المعرفة، بيروت.
٨. أنوار الربيع في أنواع البديع: على صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر: النجف الأشراف، ١٣٨٨هـ ١٩٦٨م.

٩. الإيضاح: الخطيب القزويني ، تحقيق جماعة من علماء الجامع الازهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة.
١٠. البديع: عبد الله بن المعتز، تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م.
١١. البديع في البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق عبدآ.علي مهنا، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.

١٢. البرهان في علوم القرآن: بدر الدين الزركشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٣٧٧هـ ١٩٥٨م.
١٣. بديع القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٣٧٧هـ-١٩٥٧م.

١٤. البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

١٥. تأويل مشكل القرآن:ابن قتيبة، تحقيق احمد صقر،دار التراث،القاهرة، ط٢، ١٩٧٣ .

١٦. التبيان في علوم البيان المطلع على إعجاز القرآن: ابن الزملكاني، تحقيق: د.احمد مطلوب ود.خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٣٨٣ هـ/١٩٦٤م.

١٧. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة،١٣٨٣هـ.

١٨. تلخيص الخطابة: ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٧ هـ/١٩٦٧م.

١٩. التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوفي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٢. د.ت.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ابن رشد، فن الشعر لأرسطو.

٢٠. تنزيه القرآن عن المطاعن: القاضي عبد الجبار، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٩هـ.

٢١. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور:ضياء الدين بن الاثير،تحقيق د.مصطفى جواد ود.جميل سعيد،مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م.

٢٢. جمهرة اللغة: ابن دريد الأزدي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٣٤٥هـ.

٢٣. جوامع الشعر:الفارابي، تحقيق: د.محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١ م.

٢٤. جوامع علم الموسيقى: ابن سينا، تحقيق: زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٣٧٦هـ-١٩٥٦م.

٢٥. جوهر الكنز ،تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة: نجم الدين بن الأثير الحلبي، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

٢٦. حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين الحلبي، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.

٢٧. الحروف للفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق ـ بيروت، ١٩٦٩م.
٢٨. حلية اللب المصون على الجوهر المكنون: احمد الدمنهوري، مطبوع على حاشية عقود الجمان للسيوطي، القاهرة، ١٣٥٨هـ ـ١٩٣٩م.
٢٩. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي بن المظفر الحاتمي، تحقيق د.جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩ .
٣٠. الحيوان: الجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي راولاده بمصر، ١٣٦٢هـ ـ ١٩٤٣م.

٣١. الخاطريات: ابن جني، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، مؤسسة جواد للطباعة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

٣٢. الخصائص:ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م.
٣٣. الخطابة: أرسطو طاليس، الترجمة العربية القديمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٥٩ م.
٣٤. الخطابة من كتاب الشفاء: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م.

٣٥. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م.
٣٦. ديوان المعاني: أبو هلال العسكري،مكتبة المقدسي، القاهرة، ١٣٥٢ هـ.
٣٧. الروض المريع في صناعة البديع: ابن البناء العددي المراكشي، تحقيق: رضوان بن شعرون، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م.
٣٨. زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.
٣٩. سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني،تحقيق د.حسن هنداوي، دار القلم،دمشق،ط١،١٤٠٥هـ ـ١٩٨٥م.
٤٠. سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٨٩ ١٩٦٩م.

٤١. شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.

٤٢. كتاب الشعر: الفارابي، تحقيق: د.محسن مهدي، مجلة شعر، السنة الثالثة، عدد ١٢، عام١٩٥٩.

٤٣. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر.
٤٤. كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ١٤٠٦هـ١٩٨٦م.
٤٥. الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر: محمود شكري الآلوسي، شرح: محمد بهجت الاثري، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤١هـ.

٤٦. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٢٢هـ١٩١٤م.

٤٧. عروس الأفراح في شرح وتلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، ضمن:شروح التلخيص، مطبعة السعادة، بمصر، ط٢، ١٣٤٣هـ.

٤٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه:ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت.
٤٩. عيار الشعر: محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، تحقيق : د.طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م.

٥٠. العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق:د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
٥١. فقه اللغة وسر العربية:ابو منصور الثعالبي، تحقيق مصطفى السقا واخرين،مكتبة مصطفى الحلبي ـ بمصر،ط١٣٥٧،١هـ ١٩٣٨م.
٥٢. فن الخطابة: أرسطو طاليس، ترجمة وتعليق وتقديم د.عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٥٣. فن الشعر:أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق د.عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣.
- فن الشعر من كتاب الشفاء:ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر:أرسطو طاليس
٥٤. الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان: ابن قيم الجوزية، القاهرة، ١٣٢٧ هـ.

- في قوانين صناعة الشعراء : الفارابي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس.

٥٥. كشاف اصطلاحات الفنون: محمد علي الفاروقي التهانوي، تحقيق:د.لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ١٣٨٢هـ ١٩٦٣م.

٥٦. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل:أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة، بيروت،د.ت.

٥٧. الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء اللغوي، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠ م.

٥٨. لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦.

٥٩. ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م.

٦٠. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي.وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط، ١٩٦٠.

٦١. مجاز القرآن: أبو عبيدة، عارضه وعلق عليه: د. محمد فؤاد سركين، نشر محمد سامي الخانجي بمصر، ط١، ١٤٧٤هـ،١٩٥٤م.

٦٢. المجازات النبوية: الشريف الرضي، تحقيق طه محمد الزيني، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٦٣. كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر: ابن سينا، تحقيق محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.

٦٤. المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها: ابن جني، تحقيق: علي الناصف، النجدي ود. عبد الحليم - النجار، ود. عبد الفتاح إسماعيل سلبي، دار سزكين للطباعة والنشر، استنبول، ط٢، ١٤٠٦هـ١٩٨٦م.

٦٥. المستصفى من علم الاصول: أبو حامد الغزالي، المطبعة الاميرية ببولاق، مصر، ١٣٢٢هـ.

٦٦. المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: بدر الدين ابن مالك، المطبعة الخيرية، مصر، ١٣٤١هـ.

٦٧. مفتاح العلوم: أبو يعقوب السكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط١، ١٣٥٦هـ ١٩٧٣م.

٦٨. المقابسات لأبي حيان التوحيدي: تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: د.علي شلق، دار المدى للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

٦٩. مقدمة ابن خلدون: ابن خلدون، مطبعة الكشاف، بيروت، د.ت.
٧٠. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرياض،المغرب، ط١، ١٤٠١هـ١٩٨٠م.

٧١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
٧٢. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الآمدي، تحقيق احمد الصقر، دار المعارف، مصر ط٢، ١٣٩٢هـ١٩٧٢م.
٧٣. النجاة: ابن سينا، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨.
٧٤. نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

٧٥. النكت في إعجاز القرآن:أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ود.محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦.
٧٦. نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية،المؤسسة المصرية العامة، د.ت.

٧٧. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين الرازي، مطبعة الآداب والمؤيد،القاهرة،ط١ ،١٣١٧ هـ.
٧٨. الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.

ب . المراجع باللغة العربية

٧٩. الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي: شفيع السيد، دار الفكر العربي، القــاهرة، ط١، ١٩٨٦.

٨٠. اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسة أسلوبية (اختيار وترجمة وإضافة): د. شــكري محمد عياد، دار العلوم، السعودية، ط١، ١٤٠٥ هـــ ١٩٨٥.

- اتجاهات جديدة في علم الاسلوب: ستيفن ألمان، ضمن اتجاهات البحث الاسلوبي.

٨١. اتجاهات الشعرية الحديثة: يوسف اسكندر، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلــة الكاتبة،كلية الآداب جامعة بغداد، ١٤١٦هـــ١٩٩٥م١

٨٢. الاتساع في اللغة عند ابن جني: حسن سليمان حسين، رسالة دكتوراه مطبوعــة على الآلة الكاتبة، في كلية الآداب بجامعة الموصل، ١٤١٦هـــ ١٩٩٥م.

٨٣. اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال نماذجه: توفيق الزيــدي، الــدار العربية للكتاب،تونس، ط١، ١٩٨٤.

٨٤. الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدة، ط١، ١٩٨٢م.

٨٥. الأسلوب الأدبي من كتاب: مناهج علم الأدب : ليوزف شــتريلكا مجلــة فــصول، المجلد الخامس، العدد الأول ، ١٩٨٤.

٨٦. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القــاهرة، ط١، ١٩٨٤.

٨٧. الأسلوب والأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنمــاء العربــي، بيروت، د، ت.

٨٨. الأسلوب والأسلوبية- كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربيــة، بغداد، ١٩٨٥م.

٨٩. (الأسلوب والأسلوبية: هوجو مونتيس ،ترجمة: عبد اللطيف عبد الحميد، مجلــة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية، ١٩٨٣.

٩٠. الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه: أحمد درويش، مجلة فصول، مجلد٥، عدد١، ١٩٨٤.

٩١. الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف: محمود عياد، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١.

٩٢. –الأسلوبية الذاتية او النشوئية: عبد اللطيف صولة، مجلة فصول"عدد خاص بالأسلوبية، مجلد٥، عدد١، ١٩٨٤.

٩٣. أسلوبية الرواية (مدخل نظري): د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سيمائية أدبية لسانية مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

٩٤. الأسلوبية علم وتاريخ: فيتور ماتويل، ترجمة : سليمان العطار،مجلة فصول، لمجلد١، ع٢، ١٩٨١.

٩٥. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠.

٩٦. –الأسلوبية منهجا نقديا: محمد عزام ، نشرة وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط١، ١٩٨٩.

٩٧. الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ط١، ١٩٧٧.

٩٨. الأسلوبية والنقد الادبي، منتخبات من تعريف الاسلوب وعلم الاسلوب: اختارها وترجمها د.عبد السلام المسدي، الثقافة الأجنبية، عدد١، سنة٢، ربيع١٩٨٢م.

٩٩. إشارة اللغة ودلالة الكلام،أبحاث نقدية: موريس أبو ناضر،دار مختارات،بيروت،ط١، ١٩٩٠.

١٠٠. إشكالية القراءة وآليات التأويل: د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٢ م.

١٠١. الانحراف مصطلحا نقديا: موسى ربابعة، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، ١٩٩٤.

١٠٢. الإنزياح الصوتي الشعري: تامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دار الغدير، دبي. السنة الرابعة، عدد(١٣، المحرم١٤١٧هـ حزيران١٩٩٦.

١٠٣. الإنزياح وتعدد المصطلح: احمد محمد ويس ، مجلة عالم الفكر الكويتية،المجلد٢٥، العدد٣، مارس١٩٩٧.

١٠٤. بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة،الكويت، العدد١٦٤، ١٩٩٢.

– البلاغة العربية وعلم الأسلوب: د. شكري محمد عياد، ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي.

١٠٥. البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤.

١٠٦. البلاغة والأسلوبية: هنريش بليث، ترجمة: د. محمد العمري، دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

١٠٧. البنى الاسلوبية في شعر السياب، دراسة في مجموعة انشودة المطر: حسن ناظم، رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية التربية الجامعة المستنصرية ١٤١٦هـ١٩٩٥م.

١٠٨. البنيات اللسانية في الشعر: صاموئيل د. ليفن ، ترجمة: محمد الولي، وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط١، ١٩٨٩، ص٧١.

١٠٩. بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد اللولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، ١٩٨٦.

١١٠. البنيوية في الأدب: روبرت شولز، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤.

١١١. البنيوية وعلم الإشارة: تونس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة ،مراجعة د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ .

١١٢. تبادل الضمائر وطاقته التعبيرية: محمد نديم خشفة، مجلة البيان الكويتية، العدد٢٩٢، ١٩٩٠.

١١٣. تحديث النقد الشعري، رؤية.مراجعة.مقترحات: حاتم الصكر، من بحوث مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الحرية للطباعة، بغداد،١٤٠٩ هـ١٩٨٨م.

١١٤. –تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير ـ بيروت ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

١١٥. تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل : محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
١١٦. تحليل اللغة الشعرية– امبرتو اكو، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١١٧. التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية: نهلة بنيان النداوي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الآداب ـ جامعة بغداد، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
١١٨. التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا: لطفي عبد البديع مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٧٠م.
١١٩. تطور الشعر الحديث في العراق– د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م.

١٢٠. التفكير "البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري: حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١.

١٢١. التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: محمد غاليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
١٢٢. الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج٣ (صدمة الحداثة): أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
١٢٣. جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر: د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
١٢٤. حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر: د.سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٠ هـ١٩٨٠م.

١٢٥. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: عبد الله الغذامي، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥.
١٢٦. دراسات بلاغية ونقدية: د.احمد مطلوب، دار الرشيد للنشر، بغداد،١٩٨٠ .

١٢٧. الدراسة الإحصائية للاسلوب، بحث في المفهوم والإجراء الوظيفة: سعد مصلوح، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد العشرون، العدد الثالث، ١٩٨٩.

١٢٨. دراسة النص الشعري العربي، مقاربات منهجية: د. سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٩.

١٢٩. درجة الصفر للكتابة: رولان بارت ، ترجمة: د. محمد برادة، دار الطليعة،بيروت،والشركة العربية للناشرين المغربيين،الرباط،ط١، ١٩٨٠.

١٣٠. –دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة: الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢.

١٣١. دليل الدراسات الأسلوبية: جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١، ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤م.

١٣٢. ريفاتير والأسلوبية العاطفية:تالبون تايلور، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد١، سنة ١٩٩٢م.

١٣٣. السيموطيقيا في الوعي المعرفي المعاصر: أمينة رشيد، ضمن كتاب مدخل إلى السيموطيقيا مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، الدار البيضاء، ط٢.

١٣٤. شظايا ورماد: نازك الملائكة، المكتب التجاري،بيروت،ط٢ ، ١٩٥٩ .

١٣٥. –الشعرية: د.احمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الأربعون، الجزءان الثالث والرابع، بغداد، ١٤١٠هـ ١٩٨٩م.

١٣٦. الشعرية: تودروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧ .

١٣٧. الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

١٣٨. الشعرية في الشعر: قاسم المومني، مجلة فصول، مجلد٧، عدد٣ـ٤، ١٩٨٧م.

١٣٩. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي: د. محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيررت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

١٤٠. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠ .

١٤١. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع: صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
١٤٢. الصورة الفنية في تراث النقدي والبلاغي: د.جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م.

١٤٣. الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف بمصر،القاهرة، ط١، ١٩٨١.

١٤٤. ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٩٠.

١٤٥. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد بنيس، دار العودة،بيروت،ط١ ، ١٩٧٩.

١٤٦. العلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب: محمد عبد المطلب، دار الوطن العربي، القاهرة ط١، د.ت.

١٤٧. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥.

- علم الأسلوب وعلم اللغة العام: شارل بالي، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي.
١٤٨. علم اللغة العام: فردينان دي سوسير، ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د.مالك المطلبي، بيت الموصل، ط٢، ١٩٨٨ م.

١٤٩. علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب: عبده الراجحي ، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١.
١٥٠. فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي: ايرز، ترجمة احمد المديني، مجلة آفاق المغربية عدد ٦، سنة ١٩٨٧م.

١٥١. فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة: عبد الله صولة، مجلة دراسات سيميائية أدبية دار سال، فاس، المغرب، عدد١، خريف ١٩٨٧.

١٥٢. فن الشعر البنيوي وعلم اللغة : ادوارد ستاكيفينج،ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام، العددان ١١و١٢، ١٩٨٩، ص٢٠٦.

١٥٣. في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة تطبيقية: محمد مفتاح، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.

١٥٤. في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٦٨٧.

١٥٥. في معرفة النص: يمنى العيد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٥٦. في مناهج الدراسة الأدبية: حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ط٢، ١٩٨٥م.

١٥٧. في منهجية الدراسة الأسلوبية- د. عبد الهادي الطرابلسي، منشور ضمن ندوة اللسانيات واللغة العربية، سلسلة اللسانيات٤، ١٣-١٩، ١٩٧٨، تونس، ١٩٨١م.

١٥٨. قاموس اللسانيات: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٤.

١٥٩. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون: د.عبد السلام المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٤م.

١٦٠. قضايا الشعرية: رومان يوكوبسن، ترجمة : محمد الولي، ومحمد العمريِ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

- القيمة المهيمنة: ياكوبسن، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي.

١٦١. - لذة النص: رولان بارط، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.

١٦٢. -لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، (بيروت- الدار البيضاء) ط١، ١٩٩١م.

١٦٣. لغة الغياب في قصيدة الحداثة: كمال أبو ديب، مجلة الاقلام، ايار، ١٩٨٩.

١٦٤. اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، ترجمة : ألفت الروبي، المنشورة في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد١، ١٩٨٤.

١٦٥. اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب الغربي: د. محمد شكري عياد، انترناشيونال برس، القاهرة، ط١، ١٩٨٨.

١٦٦. اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٠.

١٦٧. مدخل الى الألسنية: كرستبان بابلون، ترجمة: طلال وهبة، المركز التقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٦٨. مدخل إلى علم الأسلوب: شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢.

١٦٩. مدخل لدراسة النص والسلطة: ، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ١٩٩١.
١٧٠. مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ دار تويقال، الدار البيضاء، د.ت.
١٧١. مرونة العربية بين الممكن والمتحقق: د.صاحب أبو جناح، مجلة القافلة السعودية عدد رجب ١٤١٠.

١٧٢. مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي: د. عبد السلام المسدي، منشور ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس، ط١، ١٩٧٨.
- مشاكل الدراسات الأدبية واللسانية: رومان ياكوبسون، وتينيانوف، ضمن نظرية المنهج الشكلي.

١٧٣. المصطلح الألسني العربي وضبط المنهجية: د.احمد مختار عمر، مجلة (عالم الفكر) الكويتية، مجلد ٢٠، عدد الثالث، سنة١٩٨٩ .

١٧٤. مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني (وجوه دخانية في مرايا الليل): بسام قطوس، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، المجلد التاسع عشر(أ) العدد ١، سنة١٩٩٢.
١٧٥. مع ركب القافلة: د.إبراهيم السامرائي، مجلة القافلة السعودية، عدد رجب، ١٤٠٩هـ.

١٧٦. معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات، سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ط١، ١٩٩٣.

- معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي.
١٧٧. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:د.احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

١٧٨. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩ .

١٧٩. معجم النقد العربي القديم :د.احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

١٨٠. المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمزة الخفاجي، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة، كلية التربية بالجامعة المستنصرية، ١٤١٥هـ١٩٩٤م.

١٨١. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٨٢. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع: توفيق الزيدي، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.

١٨٣. مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي: رجاء عيد، من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

١٨٤. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٨٥. مقارنة بين ترجمتين عربيتين لكتاب (Structure du Langage Poetipue) لجان كوهين: عبد النبي ذاكر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت،عدد٧، ١٩٨٩.

١٨٦. مقالات في الأسلوبية: منذر عياشي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط١، ١٩٦٠.

١٨٧. مقدمة في علم المصطلح: د.علي القاسمي، الموسوعة الصغيرة،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥ .

١٨٨. مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية: الروديش: د.و. فوكما ، ترجمة: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب عدد٢ سنة ١٩٨٨.

١٨٩. كتاب المنزلات منزلة الحداثة: طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

١٩٠. المنظور اللغوي في الدراسات البلاغية عند العرب:نجود هاشم شكري،رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة،كلية الآداب،جامعة بغداد، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

١٩١. المنهج الأسلوبي في نقد الشعر عند العرب:انعام فائق محي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.
١٩٢. الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب: د.عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.
١٩٣. النحو بين عبد القاهر وتشومسكي: محمد عبد المطلب، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد ١، ١٩٨٤.
– نحو علمٍ للفن الشعري: رومان يا كوبسن، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي.
١٩٤. النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال كتاب البيان والتبيين: د. محمد صغير بناني، دار الحداثة للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
١٩٥. نظرية الأدب: رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.
١٩٦. نظرية الإنزياح عند جان كوهن، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية، المغرب، عدد١، سنة ١٩٧٨.

١٩٧. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
١٩٨. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: د.الفت كمال الرومي، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٩٩. نظرية اللسانيات ودراسة الأدب : روجر فاولر، ترجمة : سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٨٤.

٢٠٠. نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي بمصر، ط١، د.ت.

٢٠١. نظرية المعنى في النقد الأدبي: مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨١.

- نظرية المنهج الشكلي: بوريس ايختباوم، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.

٢٠٢. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، نشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الابحاث العربية، الطبعة العربية الاولى، ١٩٨٢.

٢٠٣. نقد النقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة د.سامي سويدان، مراجعة د.ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٢٠٤. النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

٢٠٥. النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي: د.عبد السلام المسدي، دار الطليعة بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٢٠٦. الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١، ١٩٨٨.

ج. المصادر باللغة الإنجليزية:

207. Anatomy of Griticism, : Northrop Frye, Princeton, University Press New- Gerset,1971..

208. The Art of Poetry : P.Vaiery ,Princeton.1966

209 .Dictionary of Languge and Linguistics: R.R.K, Hartmen and F.C. Short, Aplied Scince Publisher, London, 1972.

210. Adictionary of Linguistics and Phonetice: Crystall David, Basil Black Well, Oxford, 1985.

211. Adictionary of the Stylistics: Katic Wales, Longmen, London and New York.

212. Encyciopedic Dictionary of the Sciences of Languaga: Tzvetan Todorov and Oswald Ducrot, 1979.

213. Languaga and Style; Stephen Ullman , Black Well , Oxford, 1947.
214. Languaga and Style:E.L.Epstein,Methuen,1978.
215. Lingutstics and Literary Stayles; Donald Freemand, New York, Holt, 1970.
216. Lingutstics and Literature, An Introdution to Stylistios:R.Chapman,- London, 1974..
217. Linguistics and Style: Nils Erik Enkvist, John Spencer,Michael Gregory,Oxford Universty Press,1978..
218. The Place of Style in the Structure of the text; Ttzvetan Todorow, in; Literary Style, Asymposiun; Semour Chaiman, Oxford University Press, London and New Yourk, 1971.
219. Poetic Diction ،astudy in meaning ،Owen bar- field ، London ،1979،
220. Semiotics of Poetry: Michael Riffaterre,Lndiena University Press,Methuen,1978.
221. Theories of the Sympol: Tzvetan Todorov ، Translated by Catherine Porter ،Cornell University Press ،Ithaca، New York
222. Towards Semiotic researoh in television massage ،umberto Eco ،in ،Communication Studies ،John Corner and Jeremy Hawthorn(ed) ، Edward Arnold 1981 ،.

المحتويات

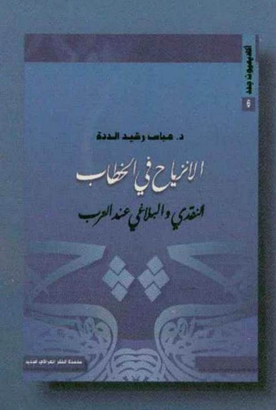
طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٥٢١) لسنة ٢٠٠٩

إذا صحّ القولُ: أنّ للانزياح - فيما هو مطروح من تنظيرات - قوة على التشكل يتسنّم بها درجة عالية من تبلور المفهوم بازاء تبلور اصطلاحي مماثل، فإنّ له - أيضاً - قوةً مثلها على النماء والتغاير بحيث يلج شعابا نظرية جديدة تضعه - أحيانا - خارج مداراته المقررة سلفاً. وما ذاك الا دليل خصوبة أذكى الجدل حوله، فاستفرغت دراسات، قديمة وحديثة، جهدها في استيفاء لوازم هذا المقترب الذي ظلّ دائم النبض فيها.

ولأن الانزياح اشتراط لا مناص منه في خلق اللمحة الفنية، أو إثرائها، في أيّما خطاب إبداعي، فقد غدا في عروض تلك الدراسات التقنية والتنظيرية ظاهرة بارزة ذات إشكالية أنيط بدراستنا هذه استيعاب أبعادها واكتناه أسرار بنيتها، سواء في المنطلق أو في المآل، و إفراغ ذلك في منحى تنظيري مجرد.

لقد تعاملت دراستنا هذه مع الخطاب بوصفه مجموعة خصائص عامة مجردة ممكنة، أي الخطاب غير منظور اليه بمعناه الأصولي العربي ولا بمنحاه الفلسفي الغربي، وإنما بالمنظور اللساني الذي يعدّه ملفوظاً مركباً من بنيات او وحدات لغوية منسجمة تؤطّرها أنظمة داخلية تسمح بتشكّلها على نحو يحمل رسالة دلالية، تتنوع - على وفقها - ضروب هذا الخطاب، تتعدد مظاهره التي اصطفت منها الدراسة الخطابين النقدي والبلاغي. وبحكم طبيعة الخطاب العربي الموروث الذي تداخلت فيه المسارب الخطابية على نحو لا يتحقق فيه نقاء الجنس بينها، فقد أتاح لها هذا الاصطفاء حرية اكبر للتعامل مع المكتسبات النقدية والبلاغية حيثما وجدت، وهكذا انفتحت على بعض الإجراءات المعرفية في العلوم الأخرى.





تصميم الغلاف : وليد غالب
وزارة الثقافة - طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة -
السعر : ٣٥٠٠ دينار